



KLEINE SCHRIFTEN

VON

ADOLF FURTWÄNGLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES SIEVEKING UND LUDWIG CURTIUS

ERSTER BAND

MIT 20 TAFELN UND 46 TEXTILLUSTRATIONEN



C·H·BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK — MÜNCHEN 1912

ADOLF FURTWÄNGLERS KLEI

werden in etwa drei Bänden erscheinen: als ein
früh abgerufenen Forscher und als eine unverglei
rung der Literatur der klassischen Kunstarchäolog
daß Adolf Furtwängler gerade in solch kleinen
wertvollsten Anregungen ausgesprochen, die fü
Spezialfragen erörtert hat; er weiß auch, daß e
handlungen Adolf Furtwänglers von der Forschu
überholt, daß sie noch ganz lebendig sind. Aber
waren bisher in aller Welt verstreut und nur allz
reichbar. Da fast kein Gebiet der Wissenschaft
logie von Adolf Furtwängler unbebaut geblieb
„Parerga" des Meisters einen umfassenden Üb
logische Forschung der letzten Jahrzehnte, durch
nicht am wenigsten eben durch das Verdienst
völlig neue Grundlagen gestellt wurde.

In Halbfranz gebundene Exemplare steh
M 23.50 zur Verfügun

KLEINE SCHRIFTEN

VON

ADOLF FURTWÄNGLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOHANNES SIEVEKING UND LUDWIG CURTIUS

ERSTER BAND

MIT 20 TAFELN UND 46 TEXTILLUSTRATIONEN



C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK MÜNCHEN 1912



C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

VORWORT

Bald nach Adolf Furtwänglers allzu frühem Tode äußerten Freunde und Schüler den Wunsch, es möchten die zahlreichen kleinen Arbeiten des so fruchtbaren Gelehrten in einem Sammelwerk „Kleine Schriften" neu herausgegeben werden.

Die Erfüllung dieses Wunsches, die sich in diesem ersten Bande zu verwirklichen beginnt, ist vor allem der unermüdlichen Sorge der Witwe Frau Adelheid Furtwängler und der Bereitwilligkeit des Verlegers zu verdanken.

Die Herausgeber wünschen in drei Punkten ihre Weise zu rechtfertigen. In der Auswahl der Schriften sind wir weitherzig verfahren. Wir haben ausgeschlossen nur Arbeiten, die durch Neubearbeitung überflüssig geworden waren, wie z. B. die Fundberichte aus Olympia, Arch. Zeit. 1878 S. 172 u. 1879 S. 40. Daß wir Aufsätze aufgenommen haben wie den: „Aus der Umgebung Olympias" hoffen wir nicht erst verteidigen zu müssen. Er ist ein kleines Stück Autobiographie. Im übrigen ist unser Vorhaben die kleinen Arbeiten vollständig wiederzubringen. Da die Winckelmannsprogramme und die Akademieabhandlungen zum Teil vergriffen sind, hoffen wir damit auch das noch zu Lebzeiten des Verfassers lautgewordene Verlangen nach einer neuen Auflage dieser Schriften zu befriedigen.

In der Anordnung sind wir von dem in ähnlichen Fällen herrschenden Grundsatz einer rein chronologischen Folge abgewichen. Wir teilten die Masse der Abhandlungen nach ihrem Inhalt in größere zusammenhängende Gruppen, innerhalb deren dann die Anordnung nach dem Zeitpunkt des Erscheinens herrscht oder wieder eine weitere Teilung in kleinere, enger zusammengehörige Gruppen. Gleich der erste Band gibt den Vorteil dieser Anordnung deutlich zu erkennen. Dessen eine Hälfte umfaßt die Erstlingsarbeiten, die, im Gedanken unter sich enge verwandt, sich auf „die Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen" beziehen. Der andere Teil besteht aus den kleineren Arbeiten zu den Ausgrabungen von Olympia und den mit den olympischen Bronzefunden in engem Zusammen-

hang stehenden Aufsätzen über verschiedene archaische Bronze- und Goldarbeiten. Findet der Leser hier in der Zusammenordnung des sonst weit verstreuten Zusammengehörigen seine Bequemlichkeit, so gewinnt durch unser Verfahren der Band auch als solcher Gesicht. An seinem Anfang steht die wohl selten noch aufgesuchte Dissertation, am Ende aber die Abhandlung über die Bronzefunde von Olympia, kaum in irgendeinem wesentlichen Teile heute überholt, in der Schärfe der Problemstellung, in der Technik der Argumentation, in der Beherrschung des Materials für ihren Verfasser bezeichnend wie kaum eine zweite.

Die Neuherausgabe schien uns nichts anderes zu fordern als einen unveränderten Wiederabdruck. Unsere Zusätze stehen in eckigen Klammern. Es sind nur Zitate: Nachweise der Denkmäler in späteren Publikationen, Verweise auf Furtwänglers eigene spätere Behandlung, Hinweise auf tatsächliches Material, welches unsere Kenntnis authentisch erweitert oder ändert. Die ganze Literatur, oder auch nur die anschließende gegnerische vollständig anzuführen, schien uns unmöglich. Es hätte das beinahe eine Bibliographie unserer ganzen Wissenschaft werden müssen. Bei den vielen Hunderten behandelter Denkmäler sind wir nicht sicher, selbst innerhalb der von uns gesteckten Grenzen unserer Absicht überall nachgekommen zu sein, worüber milde urteilen wird, wer gleiches einmal versucht hat. Daß die Abbildungen vollständig, in einigen Fällen sogar verbessert wiederkehren, dafür haben die Herausgeber dem Verleger besonders zu danken. Die Orthographie und Interpunktion ist die von der Offizin beliebte, dagegen ist die sprachliche Form, auch wo sie besondere dialektische Färbung zeigt, durchaus beibehalten worden. Druckfehler sind stillschweigend beseitigt, auch in den Zitaten, und bei diesen ist durch zweckmäßige Änderung größere Klarheit und eine gewisse Gleichmäßigkeit angestrebt. Ein chronologisches Verzeichnis von Furtwänglers sämtlichen Schriften sowie ein Register zu allen Bänden wird dem letzten beigegeben werden.

Es darf nicht verschwiegen bleiben, daß in allen Dingen Paul Wolters bei der Herausgabe uns in jener Art zur Seite gestanden ist, die nur beurteilen kann, wer seine Hilfe selbst einmal erfahren. Außerdem sind wir für Überlassung von Kupferplatten und Zinkstöcken dem Deutschen Archäologischen Institut und den Firmen Reimer und Behrend in Berlin zu Dank verpflichtet.

Unsere Absicht bei der Herausgabe ist nicht nur eine Erfüllung der Pietät. Auch in der Wissenschaft hat allein das Lebendige Recht. Es ist unsere eigene, uns zuweilen selbst erstaunende Erfahrung bei der Vorbereitung

gewesen, wie wenig diese kleinen Schriften seit ihrem Erscheinen gealtert sind. Furtwänglers Arbeiten haben kaum eine literarische Physiognomie, sie sind weder geistreich noch tiefsinnig, wie die Arbeiten manch anderer bedeutender Gelehrten der antiken oder modernen Kunstforschung. Was sie auszeichnet ist ein gewisser naiver Realismus der historischen Betrachtung und Behandlung. Dieser beruht, ja ist erst möglich, auf dem Grunde einer ungeheuren Denkmälerkenntnis, wie sie vor Furtwängler keiner besaß, wie sie durch Reisen und Photographie überhaupt in der Gegenwart erst möglich geworden ist. Überblickt man neben den großen Hauptwerken Furtwänglers die Reihe der Parerga, so scheint es fast, als sei mit Ausnahme weniger Teile unsere ganze Wissenschaft in ihnen gleichmäßig durchgearbeitet.

Man hat von den Naturwissenschaften gelegentlich bemerkt, die Persönlichkeit des Forschers spiele in ihnen keine Rolle; sie übernähmen von dem Gelehrten das ausgearbeitete Resultat, das in seiner Formelexistenz sich ganz von der Individualität des Entdeckers trenne. Die Geschichtschreibung hingegen wird immer mit der Persönlichkeit ihres Autors untrennbar verbunden sein. So werden auch diese gesammelten Schriften ein Zweifaches überliefern: neben dem objektiven Schatz eines ungeheuren Wissens die mannigfaltigste Äußerung einer großen Persönlichkeit, die in ihrer Wissenschaft nicht nur das Feld ihrer seltenen Energie fand, sondern in der Verbindung mit den Griechen die Erfüllung der eigenen edlen Natur.

München-Erlangen im Oktober 1911

Ludwig Curtius
Johannes Sieveking

INHALTSVERZEICHNIS

VERZEICHNIS DER TAFELN

EROS IN DER VASENMALEREI.

(1874)

Wohl keinen Gott haben die Vasenmaler häufiger und verschiedenartiger dargestellt als Eros; wenn man es dennoch bisher unterlassen hat, sein Vorkommen besonders zu untersuchen, so mag das vor allem darin seinen Grund haben, daß er nur wenig mythisches Interesse bietet; denn Eros hat keine eigentlichen Mythen und sein Wesen ist vorwiegend begrifflich; aber gerade dies macht seine Entwickelung so äußerst anziehend und lehrreich. Ja es muß Eros, der frei, ohne Bande der Tradition, künstlerisch verwendet werden durfte, dessen Auftreten meist dem zu Grunde liegenden Gedanken selbst, nicht der äußern Überlieferung verdankt wird, ein vorzüglicher Gradmesser des geistigen Standpunktes der Künstler sein. Dennoch begnügte man sich bisher mit allgemeinen Bemerkungen und ohne Halt schwankte das Urteil, man vermengte die verschiedensten Anschauungen, namentlich die der Vasenmaler mit den späteren. Das Folgende soll ein Beitrag zur Läuterung und Klärung vor allem da, wo es am nötigsten, auf dem Gebiete der Vasen sein, ein Beitrag, der künftigen umfassenderen Arbeiten über diesen Kreis begrifflicher Wesen einen festen Grund bereiten will. Nur selten wird Polemik gegen bisherige Ansichten gefordert erscheinen, da die meisten Resultate sich durch eine umfassende Statistik der Tatsachen und deren unbefangene Beurteilung von selbst ergeben.

Das Dunkel der mythischen Anfänge des Eros zu lichten, liegt keineswegs in unserer Absicht; da wenigstens die erhaltne Kunst ihre Anregung nicht der Mythologie und dem Kult, sondern freipoetischen Schöpfungen verdankt, so 6 sind eben auch nur letztere für uns von Bedeutung. Um uns daher die allgemeinen Grundanschauungen, welche die Vasenmalerei in Gestaltung und Anwendung des Eros bestimmen, zu vergegenwärtigen, müssen wir einen Blick auf die Art werfen, wie die Poesie, zunächst in voralexandrinischer Periode, Eros behandelt.

EINLEITUNG:
EROS IN VORALEXANDRINISCHER POESIE.

Schon bei Hesiod ist Eros eine fertige Persönlichkeit, Diener der Aphrodite, der schönste der Götter, mit den Chariten verbunden, Gott des Zeugungstriebes, der alle beherrscht (Theog. 120; 201; 64); dennoch ist der begriffliche

Grundcharakter klar: da nun seit alter Zeit (Homer) *ἔρως* mit *ἵμερος* synonym gebraucht ward, so konnte auch Himeros zur Person werden: mag auch der Gott Eros dem Hesiod durch den thespischen Kult nahegelegt worden sein, so ist doch Himeros eine freie poetische Schöpfung und weist uns auf die Bahn, der wir die Weiterentwicklung des Eros verdanken. Archilochos der Jonier weiß nichts vom Gotte Eros, ja er muß (fr. 103 nach Bergk 3. Aufl., wie das Folgende) *ἔρως* näher spezialisieren als *ἔρως φιλότητος*; dagegen personifiziert er einen *λυσιμελὴς Πόθος* (fr. 85). Sicher persönlich ist er wieder bei dem äolisch-dorischen Alkman, übermütig auf Blumen hinschreitend (fr. 38; 36; 16 p. 1, 13 f.). Alkaios, der Lesbier, preist ihn *δεινότατον θέων*, Sohn der Iris und des Zephyros (fr. 13); nicht minder Sappho: er kömmt in purpurner Chlamys vom Himmel, erschüttert ihr Herz (fr. 64; 42; 74; 125; 132; 40). Vor allen aber Anakreon: Eros, die Nymphen und Aphrodite spielen mit Dionysos; wie ein Schmied hämmert er mit dem Beile und badet mich in winterlichem Waldstrom, er wirft mir den Ball zum Spiele zu, alles symbolisch gedacht, denn die Astragalen des Eros sind Raserei und Kampfgewühl; doch vom Graubart fliegt er weg (fr. 2; 48; 14; 47; 25; 63; 13; 24; 62). Überall ist Eros feste Persönlichkeit, aber alles von ihm Gesagte wird aus seinem Begriff und Wesen abgeleitet und in kräftig phantasievollen symbolischen Bildern gegeben. Es kommen weder Bogen noch Fackel, auch nicht mehrere Eroten vor (denn fr. 129 ist die Fassung bei Himer. or. 14, 4 sehr verdächtig und erlaubt gar keine Schlüsse). Dem Anakreon steht Ibykos nicht nach und ist ihm sehr verwandt: es stürmt Eros, wie der thrakische Boreas, finster unerschrocken neben Kypris her, oder er lockt durch seinen zauberhaften schmelzenden Blick in die Netze der Aphrodite (fr. 1 und 2). Erwähnung verdienen ferner Simonides, der Eros grausam, von schlimmen Eltern nennt (fr. 43) und Theognis, wenn 1231; 1275 ff. von ihm sind.

Demgegenüber muß es sehr überraschen, daß wir bei Pindar Eros als Persönlichkeit nicht nachweisen können; zum mindesten zweifelhaft ist eine persönliche Auffassung fr. 104; (Bergk) Isthm. 8, 29. Allgemein Begierde Streben: Pyth. 10, 60; Nem. 3, 30, wo *ἔρωτες*, wie auch Nem. 8, 5; 11, 48. Bestimmt erotische Triebe fr. 100; 105. 99, 4 nennt er Aphrodite *ματὲρ ἐρώτων*, nach Analogie der übrigen Stellen wohl auch begrifflich zu fassen, obwohl nur wenig von wirklichen persönlichen Eroten entfernt. Ähnlich ist es bei Aeschylus, *ἔρως* für Liebesbegierde z. B. Ag. 540; 743; Prom. 591; Cho. 600, auch der Plural: Cho. 598; Suppl. 1043, wo die *ψιθυραὶ τρίβοι ἐρώτων* jedenfalls der persönlichen Auffassung sehr nahe stehen. Häufig ist *ἵμερος* begrifflich, auch Prom. 649 ist *ἱμέρου βέλει* nicht persönlich gedacht. Sichrer ist Pothos personifiziert, er ist nebst Peitho nächster Begleiter der Aphrodite (Suppl. 1039). Bei Sophokles dagegen ist Eros ein Gott und töricht wer ihm entgegen ringen will (Trach. 354; 361 vgl. Anakr. fr. 62). Bekannt ist Antig. 781: der unbesiegbare Eros herrscht in Natur wie unter den Menschen, er schwebt über Land und Meer, niemand entflieht ihm,

zu unrechten Taten verleitet er: — das begriffliche Wesen ist hier noch ganz im Vordergrund, die Wirkung des Affektes, den Eros repräsentiert, wird großartig und weit gefaßt, von einer durchgebildeten Persönlichkeit desselben finden wir nichts. *ἔρωτες* kommen nur begrifflich vor (Ai. 1205; Ant. 617) und weder Himeros noch Pothos sind Personen. Bei Euripides kömmt Eros' Macht zu größter Anerkennung und oft wird seine und der Aphrodite Allgewalt über Natur und Menschen geschildert (Hipp. 1269; fr. 271; 132; 433; Tro. 839), ohne Rückhalt wird ausgesprochen, daß auch Zeus sich dem Eros willig fügt (fr. 434 im Gegensatze zu Sophokles' vorsichtiger Äußerung fr. 856); er ist Sohn des Zeus und bringt auch Unheil, wird aber doch nicht verehrt. Auch bei Euripides erscheint Eros eng mit Aphrodite verknüpft: Hipp. 525; 1269 f., Bakch. 404 f. wohnen die *θελξίφρονες Ἔρωτες* auf Kypros, fr. 781, 16 ist Aphrodite Herrscherin *Ἐρώτων*; wir begegnen hier zum ersten Male einer Mehrzahl von Eroten als Diener der Aphrodite sicher persönlich, ebenso Med. 627; 844; 330: ohne mythologischen Unterschied werden *Ἔρωτες* und *Ἔρως* gebraucht, wie es eben paßt (ganz wie dann in der Kunst) und es ist ein schlagendes Zeugnis für das begriffliche Wesen des damaligen Eros, eben daß man ihn vervielfachen konnte. Ganz der innersten Euripideischen Denkweise eigen ist aber die philosophisch-moralisierende Scheidung, die er in Wesen und Wirken des Eros vornimmt, indem er nämlich die gute, mäßige, zu Tugend, Weisheit und Glück führende Liebe von der schlimmen, unmäßigen, ins Unglück stürzenden scheidet.[1] So erklärt sich das Lob, das Euripides dem Eros spendet, als Lehrer edler Begeisterung und Dichtkunst, der Weisheit und Tugend (fr. 666; 889; Med. 844). Wem fällt hier nicht Platon ein, der im Symp. c. 19 den Agathon dasselbe reden läßt; auch die Scheidung des Pandemos und Uranios, eines reinen, mäßigen und des Gegenteils, sowie der allgemeine Eros der Weisheit und Tugend sind ganz in Euripideischem Geiste. Übereinstimmend mit dieser philosophischen Richtung wiegt auch bei Euripides das begriffliche Element in Eros noch weit vor und von einer menschlich persönlichen Durchbildung ist nicht zu reden. So ist die Scheidung zweier Arten von Eros ganz aus Beobachtung des zu Grunde liegenden Affekts ohne Rücksicht auf Persönlichkeit hervorgegangen, ebenso sind die ihm beigelegten Handlungen begrifflich symbolisch gefaßt (z. B. *ψυχὰς χαράσσει* fr. 434; Tro. 839); dagegen scheint der ihm hier zuerst beigelegte Bogen zu sprechen: Med. 530 *Ἔρως σ' ἠνάγκασε τόξοις ἀφύκτοις*, doch gleich v. 632 spricht Euripides auch von einer Aphrodite, die Pfeile sendet, offenbar allgemein poetisch; noch klarer wird das Begrifflich-Symbolische dieser Pfeile Hipp. 531, wo das *βέλος* der Aphrodite, das Eros entsendet, dem *βέλος* des Feuers und dem der Sterne überlegen genannt wird; auch Hipp. 392 ist begrifflich zu fassen. Anders steht es in jeder Beziehung mit Iph. Aul. 544, wo Handlung und Ausdruck nicht

[1] fr. 551; 671; Med. 627; fr. adesp. 151 wahrscheinlich von ihm; fr. 342; Hipp. 525 Eros *ἄρρυθμος*; am klarsten Iph. Aul. 544.

an der durchaus menschlich-persönlichen Auffassung zweifeln lassen und wo der Bogen festes Attribut des Gottes ist, mit dem er Liebe sendet; dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß Iph. Aul. das späteste, vom Dichter selbst unvollendet hinterlassene Stück ist; so dürfen wir wohl schließen, daß eben in dieser Zeit (Ende des 5. Jahrh.) der Bogen als Attribut des mächtigen Gottes sich allmählich in der Vorstellung festsetzte. Sehr wahrscheinlich ist mir, daß diese Anschauung einem beliebten poetischen Bilde, das die entzündende Glut der Augen mit Geschossen vergleicht (z. B. Anth. Pal. 12, 101, 2) seinen Ursprung verdanke, indem gerade bei Eros die Gewalt des Blickes oft gepriesen wird.[1] Pothos erscheint seinem Wesen gemäß den rasenden Mänaden freundlich (Bakch. 412). — Die eigentlich populären Vorstellungen der Zeit gibt uns aber Aristophanes, wo Eros in seinen beiden Haupttätigkeiten erscheint, Liebespaare zusammenzuführen[2] und Schönheit zu verleihen (Lys. 551); die orphisch-theogonischen Erosspekulationen werden verspottet Av. 693 und Pothos personifiziert ib. 1320. Der Bogen als Attribut kömmt nicht vor. Auch die vorsokratischen Reden in Platons Symposion geben ein lebendiges Bild der Anschauungen im Kreise der Gebildeten: überall wird Eros noch begrifflich behandelt. Die von einigen Alten dem Platon zugeschriebenen Epigr. 31 und 32 (Bergk Poet. lyr. S. 628, vgl. 618) sind sicherlich nicht von ihm; dies beweisen vor allem die dem Platon noch fremden ganz hellenistischen Anschauungen von Eros. — Überhaupt aber muß Eros eben zu Ende des 5. und Anfang des 4. Jahrh. in Athen ein neues lebhaftes Interesse erregt haben; daß Platon einen eignen Dialog zu seinem Preise schreiben konnte, ist bezeichnend genug; um so mehr ist zu beklagen, daß wir von der poetischen Literatur des 4. Jahrh., außer dürftigen Resten, nichts besitzen. Aus den Fragmenten der Tragiker ist etwa zu nennen Aristarch fr. 2: Eros macht auch den Schwachen stark, ganz vom begrifflichen Standpunkt. Von Dikaiogenes (fr. 1) werden in symbolischem Sinne Netze des Eros genannt. Unter den Lyrikern dichtete Philoxenos vielleicht ein eigenes Melos auf Eros (Bergk S. 1261 fr. 6); schön ist Melanipp. fr. 7. Etwas mehr bieten die Fragmente der Komödie, wo ja die Liebe jetzt eine Hauptrolle spielte; charakteristisch ist Timoth. (?) Meineke 3, 589 = Bergk S. 1273. Eine eigene Mischung der begrifflichen mit der rein menschlichen Auffassung ist es, wenn Eubulos den Eros lieber ungeflügelt dargestellt sähe, da er so schwer wegzubringen ist (Mein. 3, 226, 3), oder wenn ihn Alexis nicht männlich noch weiblich, sondern aus allen möglichen Eigenschaften zusammengesetzt nennt (3, 495), was uns lebhaft an Schöpfungen wie der Demos des Parrasios erinnert. (Vgl. ferner Alexis 3, 392, 1; 3, 411). Auch was von Menander erhalten ist, gehört noch in diese Reihe, ja, wie überhaupt die Sentenzen Menanders, schließen sich auch seine Aussagen über Eros direkt an Euripides

[1] Z. B. Ibykos fr. 2; Eur. Hipp. 525; Bergk Poet. lyr. S. 1273 Timoth. fr. 15.
[2] Ach. 991; Eccl. 954, 966. Av. 1737 lenkt er den Hochzeitswagen des Zeus.

an (4, 203, 4; 128, 1; 137, 1), ein Beweis, daß das ganze 4. Jahrhundert keine von Euripides wesentlich verschiedenen Erosvorstellungen ausbildete.

Überblicken wir diese Entwicklungsreihe bis zu den Alexandrinern, so er- 11 scheint zuerst der äolische Stamm, ganz seinem leidenschaftlichen subjektiven Charakter entsprechend, als Träger des Gottes Eros, der zuerst bei Hesiod erscheint; Alkman übermittelt ihn den Doriern; dann Alkaios und Sappho. Erst durch den Einfluß dieser äolischen Dichtung scheint Eros auch bei den Joniern Eingang gefunden zu haben; namentlich ist es Anakreon, der mit der ganzen ionischen Lebendigkeit und anmutig frischen Anschauung sich des Eros bemächtigte. Dagegen mußte eine Reaktion erfolgen in der universalen Melik eines Pindar, der es nicht auf Darstellung des leicht erregten Empfindungslebens ankam, sondern die vor allem auf mächtigen Gedankeninhalt zielte, der es nicht um Veräußerlichung in Personen, vielmehr um Vertiefung in Begriffe zu tun sein mußte. Nur durch Annahme einer solchen Reaktion ist die Tatsache zu erklären, daß Pindar den Eros nur als Begriff verwendet, aber eben dieser begrifflichen Vertiefung entspringt die von Pindar so beliebte Mehrzahl von ἔρωτες. Dem Pindar ist Aeschylus verwandt, wie in allem, so auch hier; zwar war Eros bereits auch nach Athen gedrungen, Anakreon sang an Hipparchos' Hofe und zu derselben Zeit wird Eros ein Altar in der Akademie errichtet; doch Aeschylus folgt Pindar und wendet sich von diesem populären, vorzugsweise päderastischen Eros ab, denn auch ihm kömmt es zunächst auf möglichst tiefe Durchbildung der Begriffe an, alles Äußere, bloß Überlieferte wird weggeworfen, um neu zu schaffen auf selbständiger Grundlage des Gedankens und Aeschylus personifiziert lieber einen Pothos, als daß er den traditionellen Eros annähme. So mußte denn nach dieser begrifflichen Durchbildung der Gott Eros in der attischen Poesie erst wieder neugeboren werden; dies konnte nicht lange ausbleiben, je mehr anmutig sinnliche Empfindung der Gedankentiefe den Rang ablief und je mehr die Liebe als wirksames Motiv in die Handlung selbst eindrang: was Sophokles beginnt, vollenden Euripides und dessen Nachfolger; daß in dieser neuen Entwicklungs- 12 phase Eros vorzugsweise von der psychologischen Seite gefaßt werden mußte, leuchtet ein.

Gehen wir nun nach dieser einleitenden Orientierung zu unserm eigentlichen Zwecke, der Gestaltung des Eros in der Kunst über, so trennt sich hier eine ältere Periode von einer jüngern ziemlich bestimmt ab.

I. VOR DER FREIHEIT DER KUNST.

Der eigentlich archaischen Kunst ist Eros überhaupt fremd; es erklärt sich dies teils aus der lokalen Beschränktheit des älteren Eros auf Orte und Stämme, die in der Kunst kaum eine Rolle spielten, teils aus dem Charakter der archaischen Kunst selbst, die mehr äußere Darstellung der Handlung als psychologische Motivierung derselben bezweckt. — Wohl spätern Ursprungs, aber durch den archi-

tektonischen Charakter dem Archaischen nahe stehend sind zwei Tonreliefs, die, indem sie wohl einem religiösen Zwecke dienten, eine Ausnahme machen, doch ist Eros beide Male untergeordnet. Mon. d. Inst. I, 18 [vgl. Roscher's, Lex. d. Myth. I 1352] aus Ägina: Eros ist als Mellephebe gebildet und trägt wie auch andere männliche Figuren dieser sogenannten melischen Reliefs ein kurzes Röckchen, die Flügel setzen noch an den Schultern an. Kaum sicher ist die Göttin zu bestimmen, mit der er hier, gewiß mythologisch, eng verbunden erscheint; nach Welcker wäre es Hekate, nach Stephani (CR. 1863 S. 156; 1864 S. 108) Aphrodite-Nemesis, doch gerade Nemesis ist Eros immer feindlich, ich möchte daher an Artemis *Εὐπραξία* (Ann. d. Inst. 1849, H.) oder an Artemis Peitho (Paus. 2, 21, 1) erinnern, wobei sich auch die Greife am besten erklärten. Sicher als Diener und Ausfluß der Aphrodite erscheint Eros auf dem andern Relief in München (Ann. d. Inst. 1867, D [Furtwängler, Beschreib. d. Antiquariums S. 19]), er steht als Knabe gebildet, in der Linken die Leier, die Rechte vorstreckend, auf dem Arme der Mutter. Ebenfalls bei Aphrodite ist er auf dem unbedeutenden archaisierenden Relief Ann. d. Inst. 1830, L, 2 [Museo Chiaramonti, Amelung Taf. 45 Nr. 182].

13 Nur aus Beschreibungen bekannt sind mir zwei griechische Spiegelgriffe (Bull. d. Inst. 1865, 131; Guide to the Bronze Room of the Brit. Mus. S. 13 [Cat. of Bronzes Taf. IV, 241]), wo Aphrodite in strenger Haltung nach dem alten Typus aufrecht steht, während über ihren Schultern zwei Eroten schweben, die den Spiegel stützten; ob man wirklich mit Newton die Zeit kurz vor Phidias für die Entstehung annehmen darf, ist mir sehr zweifelhaft; es scheinen mir die schwebenden Eroten nicht recht der archaischen Kunst zu entsprechen; und so lange nicht entschiedne Gründe dagegen sprechen, wird man den archaischen Typus der Aphrodite als in spätrer Zeit festgehalten ansehen müssen, was sich bei einem Griffe als tektonischem Gliede sehr leicht erklärt. [Vgl. Roscher's Lex. d. Myth. I, 1351].

Mehr bieten die Vasen, wo er zwar auch den eigentlich archaischen schwarzfigurigen fremd ist, wenigstens erscheint er niemals auf sicher alten Gefäßen, die wenigen Fälle, wo er vorkömmt, sind sämtlich späterer Fabrikation verdächtig; so Luynes, Descr. Taf. 15 [Bibl. Nat. 303] Lekythos aus „Griechenland“: Eros schwebt, in jeder Hand einen Kranz, auf ein Liebespaar zu; teils die große Flüchtigkeit und doch feste Typik der Zeichnung, teils das Schweben des Eros selbst verraten die spätere Verfertigung; ebenfalls nachgeahmt ist Bull. d. Inst. 1867, 226 [Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenb. Taf. 42, 2], wo mir Eros jedoch sehr zweifelhaft scheint und ich lieber einen Hypnos erkenne, wie Ann. d. Inst. 1833, D [München 1784] und Sächs. Ber. 1853, Taf. 5—8, Ant. du Bosph. Taf. 63 A, 1 [Petersburg 2211]. Nachahmung sind ferner wahrscheinlich: Brit. Mus. 925 [E 397]: Eros fliegt einem Jünglinge nach; Wien [Sacken-Kenner S. 163] II, 70 Frauen mit Eros sprechend; Berlin 713 [2245] allein fliegend, in jeder Hand ein Alabastron — sämtlich unbedeutende Darstellungen.

So beginnt das Wirken des Eros eigentlich erst mit den rotfigurigen Vasen und zwar tritt er in den dem freien Stile vorangehenden Bildern zunächst als Sohn und Diener der Aphrodite auf in drei Darstellungen des Parisurteils: er ordnet ihr das Haar Overb. Gall. Taf. 10, 1 [Brit. Mus. E 289]. Ebenda Taf. 10, 4 [Berlin 2291] fliegen vier Eroten mit Kränzen und Zweigen auf sie zu; die Zahl vier ist nur der Symmetrie wegen gewählt, verschiedne Namen zu geben sind wir nicht 14 berechtigt, es ist vielmehr die unbegrenzte Zahl der Diener Aphroditens, eine Vorstellung, die, wie wir sahen, um die Mitte des 5. Jahrh. ausgebildet worden sein muß. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 33 [Berlin 2536] trägt Aphrodite den kleinen Sohn (auf der Rückseite dort Taf. 34 aus künstlerischen Gründen gerade doppelt so groß) als Attribut und Symbol ihrer Macht auf der Hand.

Vor allem wichtig ist Mon. d. Inst. I, 8 [Brit. Mus. E 440]: es schweben als Revers zu Odysseus mit den Sirenen drei Eroten als Jünglinge gebildet über das Meer, von denen der vordere ἱμερος, die beiden andern καλος genannt sind, sie tragen Tänie, Zweig und Hasen; hier noch Eros und Pothos zu erkennen ist keine Berechtigung vorhanden: daß Himeros neben Eros gleichbedeutend in alter Zeit gebraucht ward, sahen wir aus Hesiod; die Wahl gerade dieses Namens ist hier offenbar der Sirene Himeropa der Vorderseite zu Liebe geschehen, wozu kommt, daß gerade ἵμερος den unwiderstehlich verlangenden Zug nach einem Objekte vor Augen bezeichnet, und dies ist eben die gewaltige Macht, die Odysseus zu überwinden hat, die in der Sirenengestalt nicht zum vollen Ausdruck gelangt und deshalb noch einmal symbolisch durch die drei Eroten bezeichnet wird. Ähnlich ist Eros verwendet auf der schönen Schale aus Ägina in München [2686] (Jahn, Entführung der Europa, Taf. 7 [Ägina, Das Heiligtum der Aphaia S. 498]), wo, als Erklärung und Grund für das Innenbild, Europe auf dem Zeusstiere, an jeder Außenseite ein Eros schwebt, in der Linken die Leier, in der Rechten die Schale. Dem freien Stile sehr nahe, aber in der Auffassung ganz hieher gehörig ist Mon. d. Inst. I, 10, 11 [München 2413], denn auch hier wagte es der Künstler, der andeuten wollte, daß Erichthonios' Geburt auf einem Liebesverhältnisse beruhe, gleichwohl nicht den Eros in die Handlung selbst einzuflechten, da er noch zu sehr gewohnt war, nur den äußerlichen Vorgang der Sage darzustellen, er gab ihm daher die untergeordnete Stellung auf den Ranken des Ornaments, dessen Gesetzen er sich sofort fügen mußte, d. h. es mußten sich je zwei Eroten symmetrisch entsprechen auf beiden Seiten (sie sind auch in der Zeichnung strenger gehalten). Ohne solche Beziehungen er- 15 scheint nun Eros allein ziemlich häufig: er schwebt dahin mit Tänie (Gerh. Ant. Bildw. Taf. 55, 3 [Brit. Mus. E 293 *b*]), er hascht im Fluge oder Laufe den Hasen (dort 56, 1; Brit. Mus. 745 [E 293 *a*]), dessen erotische Beziehungen bekannt sind, oder er spielt schwebend die Leier (Élite 4, 50. Bull. d. Inst. 1870, 187, 27 [Florenz] Leier und Schale, Neapel R. C .163 hat er noch ein Flötenfutteral); das schönste, ja großartige Produkt dieser Art scheint die Lekythos Bull. d. Inst. 1867,

231 [Benndorf. Griech. u. sizil. Vasenb. Taf. 48, 2] zu sein, wo Eros, wie in den obigen Fällen, als langgelockter Jüngling gebildet, die Leier spielend schwebt, den Oberkörper etwas zurückgebogen, gewiß weil er singend gedacht ist (vgl. Plat. Symp. 197 E); ähnliche Flügelfiguren, wie Nike, Iris, Eos, sind auf diesen Lekythen strengten Stils häufig und sehr passend verwendet. Es ist somit gewiß kein Grund vorhanden, mit Benndorf an Stelle des Eros einen geflügelten Apollon zu vermuten, weil jenem seine Attribute, der Bogen und Köcher, fehlten. Auch eine Blume oder einen Zweig hält der schwebende Eros (Brit. Mus. 830 [E 13]; Mus. Greg. II, Taf. 4, 1 und 3); er hält Reifen und Vogel zum Spiel und sieht sich nach dem Epheben des Reverses um (Élite 4, 48 [Brit. Mus. E 296], ähnlich 49), er spendet auf einem Altare, sich nach dem Manne des Reverses umsehend [Élite 4, 47]. Berlin 1604 [2162] (Vulci, also wohl hieher gehörig) hält Eros schwebend in jeder Hand eine Frucht, auf dem Revers Athene, wobei man wohl an Athen. 13, 561, d erinnern darf, wonach beiden in Athen gemeinsam geopfert ward.[1] Élite 4, 51 [Paris, Bibl. Nat. 366] schwebt, mit Schild und Speer gerüstet, ein Flügeljüngling und sieht sich auffordernd um nach dem Epheben des Reverses — man denkt zunächst an Agon, dessen Beflügelung jedoch nicht überliefert ist; erinnern wir uns dagegen der Anschauung, daß Eros Mut gibt in der Schlacht, mit dem Geliebten kühn in den Kampf treibt (Plat. symp. 179), daß ihm die Spartaner und Kreter vor der Schlacht opferten, erwägen wir endlich die vollkommen analoge 16 Bildungsweise mit den oben besprochenen sichern Erosvasen, so ist doch ein Eros, der auffordernd den durch ihn verbundenen Jünglingen und Männern in den Kampf vorauseilt, das Wahrscheinlichste.

Wie schon hier Eros meist in Beziehung zu den Epheben des Reverses gedacht ist, so gesellt er sich auch in Szenen des gewöhnlichen Lebens zu ihnen; besonders begünstigt und leitet er jene eignen Verhältnisse der Jünglinge und Männer, jene treuen Freundschafts- und Liebesbündnisse, wo geistige und sinnliche Elemente so eng verknüpft erscheinen, daß unser Wort päderastisch etwas zu hart klingt (vgl. Welcker, Kl. Schr. 2, 93; Götterl. 2, 725), denn niemals ist Eros bei Szenen gemeineren Charakters. Beim ruhigen Erastengespräche München 504 [2665] (unbärtige Jünglinge als Liebhaber auch Arch. Zeit. 1870 Taf. 39); Petersburg 413. — Den Liebhaber oder die Liebesstimmung selbst vertritt Eros Berlin 1941 [2544], Durand 240; ja er verfolgt den Epheben Durand 238 [Brit. Mus. E 397], Campana 11, 94 und Panofka, Eigenn. mit *καλος* Taf. 4, 9 [Brit. Mus. E 297], wo die Gewalt der kommenden Leidenschaft durch die Peitsche in Eros' Hand kräftig versinnlicht wird; einem eingehüllten (vgl. CR. 1868 S. 129) Erasten bringt Eros einen Delphin als Liebessymbol Gerh. A. V. 65 (vgl. Steph. CR. 1864 S. 216; 218); einen Hasen bringt er zu Jünglingen, die (ihm?) opfern wollen Mus. Borb. 5, 20 [Neapel 2961]. Im Innern einer Münchner Schale (1101 [2669]) schreitet Eros

[1] Auch auf einem athenischen Piombo (Mon. d. Inst. VIII, 32, 91) scheinen Eros (mit Opferkorb) und Athene gegenübergestellt.

auf einen Altar (der Aphrodite?) mit einem Kranze zu, außen A entsendet ein Mann im Hause Eros mit einem schlauchartigen Gerät, darin wohl Liebesgeschenke (dasselbe Noel des Vergers, Etrurie Taf. 39 als Reisesack), zu dem geliebten Jüngling draußen. — B eilt Eros mit Kranz auf zwei eifrig flötende und singende Jünglinge zu. Begünstigt er hier die musikalischen Studien der Jugend, so erscheint er selbst als geistiger Mittelpunkt und Leiter derselben, wenn er (Brit. Mus. 986 [E 126] = Durand 654) die Leier spielend zwischen zwei Jünglingen schwebt, von denen der eine ebenfalls Leier spielt (vgl. Plat. symp. 196 *Ἔρως ἀγαθὸς — πᾶσαν ποίησιν τὴν κατὰ μουσικήν*). — Nicht ganz klar ist Mon. d. Inst. VI, 20 [Louvre G 374], wo der Eros jedoch nicht ganz unverdächtig ist, indem wenigstens rings- 17 herum viel geflickt wurde; sucht man jedoch nach einer Erklärung, so mag man sich erinnern an das Prinzip der Vasen gerade dieses Stils, auf der Rückseite Figuren anzubringen, die gleichsam als Folie dienen, auf der sich die Handlung der Vorderseite abspielt; untätige Zuschauer, die gleichwohl Interesse an dem Vorgang nehmen, das Volk, der Chor den Heroen gegenüber. So könnte man hier an die Myrmidonen denken, die, untätig durch des Führers Zorn, den Frieden genießen, vereint im treuen Freundschafts- und Liebesbunde durch Eros, vielleicht nicht ohne Beziehung auf das enge Verhältnis des Patroklos zu Achilleus, das ja das Motiv werden sollte zur Lösung des Konflikts der Vorderseite; freilich wäre auch so der Eros und der Thyrsos ungeschickt hinzugefügt, indem eben der Maler den Typus ruhig stehender Figuren nicht überschreiten wollte. — Überblicken wir dies erste Stadium der Entwicklung und fassen zunächst seine Erscheinung ins Auge: von Anfang an schwankt Eros' Bildung zwischen Jüngling und Knabe, je nach den künstlerischen Bedingungen der Komposition; als Ausfluß der Aphrodite, als ihr Sohn und Diener, als *κάλλιστος θεῶν* war Jugendblüte für ihn wesentlich. Ferner erscheint Eros konstant beflügelt,[1] denn ein zweiter wesentlicher Zug ist das Begriffliche und das Dämonisch-gewaltige eines Gottes, der im eignen Herzen seinen Sitz hat, was ihn auf eine Linie stellt mit Eris, Deimos, Phobos, die *εἴδωλα*, die alle in dieser Zeit beflügelt erscheinen. Unter den Attributen fällt zunächst die Leier auf und weist uns auf den musischen Charakter des Gottes hin, der besonders in Thespiae betont ward teils durch die musischen Agone, die man zu seinen Ehren abhielt, teils durch seine Verbindung mit den Musen, die man hier neben ihm hauptsächlich verehrte. Überhaupt waren aber in Eros diejenigen Bedingungen vorhanden, 18 die auch dem Apoll und Dionysos die Leier gaben, nämlich der ekstatische Charakter: sehr bezeichnend ist es aber für die ältere Zeit, die das innere Wesen, das Ethos der Götter durch Attribute auszudrücken und festzustellen liebte, daß sie dem Eros die Leier gab, während eine spätere Zeit die Art seiner

[1] Daß Eros früher ungeflügelt dargestellt worden sei, scheint sehr unwahrscheinlich; ich halte daher *καὶ τὸν Ἔρωτα* beim Schol. ad. Arist. Av. 573 für einen willkürlichen Zusatz des Schol., dem die Notiz über Nike vorlag.

Handlungen durch den Bogen symbolisierte. Ja, es liegt die Vermutung eines gemeinsamen älteren Kunsttypus des Eros mit der Leier sehr nahe, wenn man die gleiche Stellung desselben auf dem Relief Ann. d. Inst. 1867, D, den Vasen Mon. d. Inst. I, 10 [München 2413], Neapel 1836 und auch dem etruskischen Spiegel D. a. K. 2. 629 [Cat. of Greek Bronzes 244] vergleicht: die eine Hand mit der Leier gesenkt und die andre, meist mit einer Blumenranke, ausgestreckt, ein Typus, der der ältern Kunst vollkommen entspräche. Die übrigen Attribute: Hase, Tänie, Kranz sind in ihrer Bedeutung klar.

Überall sehen wir eine feste künstlerische Gestaltung, überall eine ausgeprägte künstlerische Symbolik, durchaus unabhängig von der poetischen; nirgends bei den Dichtern lasen wir, daß er Leier spiele, einen Kranz oder Tänie bringend herbeifliege, dagegen hat die Poesie wieder ihre eigne wirkungsvolle Symbolik. So bestätigt sich wieder, daß gerade die ältere, wachsende Kunst sehr selbständig und durchaus nach eignen Gesetzen schuf; und in der Tat, wie trefflich spricht der leierspielende Eros sein inneres Wesen aus, und konnte ein einfacheres, treffenderes Symbol gewählt werden für die Begünstigung des Liebedämons, als daß er Kranz und Tänie, die bekannten Gaben der Liebenden, selbst herbeibringt?

Wenig mannigfaltig ist noch der Gebrauch, den man von Eros macht, ja, man bildet ihn mit Vorliebe allein, wo nur sein eigner Charakter zum Ausdruck gelangt. In mythologische Handlung als psychologisches Prinzip wagt man ihn noch gar nicht zu verflechten, auch die Künstler der Odysseus-, Europe- und Erichthonios-Vase, die allein einen Versuch machen, die äußerliche Tradition durch Ausdruck der zu Grunde liegenden Seelenstimmung zu motivieren, kamen 19 nicht über die Andeutung hinaus und wagen nicht, Eros in die Handlung zu ziehen. Nur als Diener der Aphrodite, also mythologisch begründet, erscheint er in der Handlung. Anders ist es mit den Liebesszenen aus dem gewöhnlichen Leben, die wegen ihres nichtindividuellen, allgemein menschlichen Charakters viel eher dazu auffordern mußten, den Eros in psychologischer Bedeutung aufzunehmen als die durch äußre Tradition fest bestimmten Mythen, deren psychologische Zersetzung einer späteren Zeit aufbehalten blieb. Sehr interessant sind die manchfaltigen Beziehungen, die zwischen Eros und den Epheben und Männern obwalten, während er sich mit den Frauen noch gar nichts zu schaffen macht; es ist offenbar der päderastische Eros, der im Gymnasion verehrt ward; der erste Altar des Charmos in Athen (und athenisch sind ja die betreffenden Vasen) war diesem Männer-Eros geweiht, er muß der populäre gewesen sein; ja, eine athenische Münze (Beulé S. 222 [Coins of British Museum, Attica Taf. 12, 3]) zeigt uns diesen Eros, der die Männer in der Palästra zusammenhält und so den Sieg verleiht, sich selbst den Kranz aufsetzend, die Siegespalme in der Linken (wozu man den palästrischen Hermes in genau derselben Handlung vgl. bei Campana, Op. in plast. Taf. 94). Jetzt erklärt sich auch das Verhältnis zur Poesie, die ja gerade in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. den Gott Eros ignoriert, die Kunst

zeigt uns jenen volkstümlichen Eros des Gymnasiums, den ein Aeschylus verschmäht, während die Kunst der folgenden Periode durchaus von jenem neuen, von der jüngeren Tragödie durchgebildeten Eros bestimmt wird.

II. PERIODE DER FREIEN KUNST.

Erst hier sind uns einige Werke literarisch überliefert und fest datierbar; vor allen der Eros des Phidias an der Basis des olympischen Zeus, die Aphrodite empfangend; am westlichen Giebel des Parthenon ferner war Eros als Knabe hinter der nackten Mutter stehend gebildet [vgl. Roscher's Lex. d. Myth. I, 1356], 20 im Friese steht er als Mellephebe neben Aphrodite und hält einen Sonnenschirm: in der gedrängten Figurenreihe des Giebels, wo er im Hintergrunde erscheint, mochte die Knabenbildung passender sein, hier im Nebeneinander des Flachreliefs, wo auch er einen eigenen Platz auszufüllen hatte, ließ schon die Isokephalie die Mellephebenbildung angemessener erscheinen. Zwischen Aphrodite und Peitho steht er auch auf dem Friese des Niketempels in jener erwachseneren Gestalt (Roß u. Schaubert Taf. 11, A). Ferner hat Michaelis nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf den beiden Parthenonmetopen Taf. 4, 24 und 25 dieselbe Komposition erkannt, wie auf einer unten zu erwähnenden Vase: Aphrodite tritt zwischen Helena und Menelaos und entsendet den winzig kleinen Eros, der auf letzteren zuschwebt; Aphrodite war in der Tradition gegeben, Eros dagegen ist hinzugefügt, um die Eigenart der Macht Aphroditens gerade in diesem Augenblicke zu zeigen; auch hier ist er vor allem aus leicht einzusehenden künstlerischen Gründen so klein gebildet, aber nicht als menschliches Kind, sondern ganz seinem hier noch begrifflichen und fast körperlosen Charakter entsprechend. Gewiß ist es keineswegs Zufall, daß uns von Phidias und seiner Schule Eros nur in Verbindung mit Aphrodite bekannt ist; auch der Eros des Zeuxis (Ol. 88) war wenigstens im Tempel der Aphrodite.[1] Ein Hauptgegenstand für statuarische Einzelwerke der ersten Künstler wird Eros erst in der zweiten attischen Schule, ganz wie wir es in der gleichzeitigen Poesie beobachteten und wie es der Geist der Zeit verlangte, der die Leidenschaft der Wirklichkeit, das pathologische Interesse so sehr vor den ethisch idealen Typen bevorzugte. Eine Würdigung der überlieferten Meisterwerke des Praxiteles und Skopas muß einem andern Orte vorbehalten bleiben; hier haben wir es zunächst mit den Vasen zu tun. Eine Anordnung der Masse von Darstellungen, die 21 möglichst vielen Gesichtspunkten gerecht wird, ist schwierig; eine durchgehende Ordnung etwa nach den Stilarten im einzelnen ist nicht durchführbar, so sehr ich auf sie Rücksicht nehmen werde; ich lege daher folgende allgemeinere Einteilung zu Grunde, nach der wir zuerst die Fälle betrachten, wo Eros sich zu Personen der Sage und des Mythus gesellt.

[1] Das Mosaik aus Olympia [Olympia II, S. 180: Taf. 105], das Semper (Stil.[2] I,59) der phidiasischen Zeit zuschreiben möchte, kann derselben unmöglich angehören wegen des rein dekorativ und ohne hervortretende Bedeutung auf dem Schwanze eines Triton reitenden Eros.

1. EROS IN MYTHISCHEN DARSTELLUNGEN.

Obwohl Eros seinem begrifflichen Wesen nirgends untreu wird, lassen sich doch Darstellungen ausscheiden, wo der Künstler auch durch die mythische Tradition ein gewisses äußeres Recht hatte, Eros hinzuzufügen, im Gegensatze zu der umfangreicheren zweiten Gruppe, wo er lediglich psychologischen Gründen seine Anwesenheit verdankt.

a) Mit der durch die Tradition bedingten Aphrodite.

Anlaß, den Eros einzuführen, mußte zuerst da Statt finden, wo seine Mutter Aphrodite durch die Sage selbst gefordert war, war sie doch in der Anschauung unserer Zeit ohne ihren helfenden und dienenden Sohn kaum mehr zu denken (vgl. Plat. Symp. 180 D). Ich scheide diese Gruppe mehr aus praktischen Gründen aus, indem sie zur folgenden keineswegs immer einen Gegensatz bildet, wie denn die spätern Bilder des Parisurteils den Eros ganz in der psychologischen Weise verwenden.

Voran ist zu nennen Mus. Greg. II, Taf. 5, 2a (Overb. Gall. Taf. 26, 12; [Helbig, Führer[2] II, Nr. 1263]) eine herrliche Vase, deren Original vielleicht, wie oben bemerkt, am Parthenon zu suchen ist. Ähnlich scheint zu sein Campana Ser. 11, 68 [Louvre G 424] (E. mit Schale) und Bull. d. Inst. 1871, 155 (wo man die Geschmacklosigkeit, 22 daß Eros dem Menelaos etwas in die Augen gieße, nie hätte glauben sollen; vgl. Arch. Zeit. 1873 S. 76 [Bull. d. Inst. 1874, 8]). Im Parisurteil vertritt noch die ältre mehr andeutende Auffassung Gerhard, Apul. Vb. Taf. D, 1 [Palermo], wo Eros, als Jüngling gebildet, hinter Aphrodite herbeischwebt (zwischen dem Henkel); umgekehrt schreitet er ihr keck ermunternd voran Ann. d. Inst. 1833, E [Berlin 2610]. Im spätern, eigentlich malerischen Stil treten, abgesehen von den unbedeutenderen wenig charakteristischen Bildern bei Gerhard, Apul. Vb. Taf. 11; 12; 13 [Berlin 3240; 3243; 3290], besonders zwei Auffassungen hervor, je nachdem der Sieg mehr durch die Schönheit der Aphrodite selbst oder durch ihre Liebesversprechungen errungen gedacht wird. So schmückt sie sich unter Eros' Beihilfe Overb. Gall. Taf. 10, 2 [Furtwängler-Reichhold Taf. 60]; Neapel 3244. Auf der interessanten attischen Pyxis, wo jede Göttin mit einem Gespanne auffährt (im Rhein. Mus. 1874 S. 309 [Kopenhagen]) hat sie das schönste und wirksamste, gezogen von zwei Eroten, die Kanne und Schalen tragen, den bezaubernden Liebestrunk für Paris. Unmittelbareren Bezug hat es, wenn *ΕΡΩΣ* seine Mutter frägt, ob er Paris überreden solle: CR. 1861 Taf. 3 [Petersburg 1807]. Bull. d. Inst. 1868, 187 hat sie ihn bereits zu Paris gesandt, dann legt er mit süßer Überredung die Hand auf Paris' Schulter.[1] Noch einen zweiten Eros hält Aphrodite zurück, während der andere überredet Overb.

[1] CR. 1863 Taf. 1, 1 [Petersburg 2020]; Arch. Zeit. 1867 Taf. 224 (vgl. 1870, S. 81 [Athen. Collignon-Couve 1942]), wo auch das schöne Motiv der Stellung wiederkehrt (vgl. Praxiteles' Sauroktonos).

Gall. Taf. 11, 1 [Karlsruhe 259, Furtwängler-Reichhold Taf. 30], wo die Eutychia über Aphrodite zeigt, wie sehr hier schon der allgemeine Gedanke die Darstellung der Tradition durchsetzt.

Noch klarer ist dies ebenda Taf. 10, 5 [Berlin 2633]: die Idee ist der Triumph der Liebe; ein Netz ist um Paris gesponnen, dem er so wenig entrinnen kann als Zeus, der hier in Ganymed sich verliebt. Es treten Eros, Himeros und Pothos inschriftlich auf; obwohl die drei, wenn auch nicht zusammen, schon in alter Zeit von der Poesie personifiziert wurden, so war es doch wohl erst Skopas, der sie neben einander in der Kunst zu bilden wagte; daß bei einer solchen Nebeneinanderstellung alles darauf ankam, ja geradezu alles Interesse allein in einer möglichst feinen Unterscheidung liegen konnte, ist an und für sich klar; es entsteht nur die Frage, ob Skopas und die ihm folgenden Künstler dafür in der allgemeinen Anschauung eine feste Grundlage hatten? Ich glaube entschieden ja. In voralexandrinischer Periode nämlich unterschied man so: Himeros ist der unwiderstehliche Zug zu einem Objekte vor Augen, Pothos das aufgeregte Verlangen, die Sehnsucht nach dem fernen Gegenstande, Eros bleibt obenan (ist Vater der übrigen bei Plat. Symp. 197 D), er ist der vor allen Tätige und noch am wenigsten Begriffliche. Um dies zu beweisen, sehen wir uns in der Literatur um (einiges bei Jahn Ann. d. Inst. 1857, 129): zunächst spricht sich klar in obigem Sinne über Himeros und Pothos aus Platon Krat. 419 E, über Himeros Phädr. 251 C (vgl. Pollux 2, 63 *τὸ ἀπ' αὐτῶν* — scil. *ὀφθαλμῶν* — *ἀποῤῥέον ἵμερος*); ferner, gewiß aus guter Quelle, Schol. ad Hesiod. Theog. 201: Eros ist das allgemeine liebende Begehren, wenn man etwas zuerst sieht, Himeros das Verlangen (*ἐπιθυμία*, cf. ad Theog. 64), wenn man etwas bereits kennt, es nun auch sich ganz zu eigen zu machen. Die voralexandrinischen Dichter unterscheiden regelmäßig in der angegebenen Weise, wo sie überhaupt das Wort in signifikanter Art gebrauchen, was keineswegs immer der Fall sein muß, da ja allen drei Wörtern derselbe Hauptbegriff zu Grunde liegt. Als Beispiele mögen dienen: *πόθος* (als Begriff) die Sehnsucht nach etwas Fernem bei Archiloch. fr. 84, denn nur sie kann so schmerzvoll sein; Tyrtäus fr. 12, 28; Anakr. fr. 113; Pind. Pyth. 4, 184; Aesch. Pers. 62; 136; Ag. 414; Soph. Phil. 601, O. C. 333; O. R. 518; Trach. 107; 631; 755; Eur. Alc. 1087; Phoen. 330; Iph. Aul. 431; fr. 318; Hel. 1306 und danach Carcin. fr. 5, 4 (Nauck S. 621), Menander 4, 158, 1 (Mein.), cf. Nonn. 10, 321. Auch noch Meleager (Anth. Pal. 12, 157 und 167) unterscheidet bisweilen Pothos, während sonst die Alexandriner und die Folgezeit trotz des häufigen Gebrauchs eine feinere Nuancierung durchaus nicht mehr kennen. Für *ἵμερος* in der bezeichneten Bedeutung sind besonders charakteristisch Stellen wie Pind. Ol. 3, 33: Herakles sieht die Bäume und hat *ἵμερος* sie zu verpflanzen, Pind. Ol. 1, 41: Poseidon sieht und raubt Pelops aus *ἵμερος*. Aesch. Prom. 649; Suppl. 1005; Soph. Ant. 795 der unmittelbares sinnliches Verlangen erregende Reiz, ebenso Aristoph. Lysistr. 552 (cf. Lukian. Dial. deor. 20, 15); Eur. Med. 556,

23

24

dagegen 623 in feiner Modifikation. — War dies aber die allgemeine Unterscheidung, von der Skopas sich gewiß leiten ließ, so dürfen wir sie auch auf unserm Bilde vermuten, wo der Künstler in der Tat eine Steigerung beabsichtigt zu haben scheint; freilich erlaubten ihm seine Mittel nicht, dies durch eine Charakterisierung von innen heraus zu tun, wie wir es bei Skopas voraussetzen müssen, er konnte nur durch die verschiedenartige Stellung und Handlung seinen Zweck erreichen, demnach ist Eros, der tätige, voran und sucht Paris zu überreden; bald aber wird Aphrodite auch Pothos entsenden, der stürmisch ihn in die Ferne nach Hellas treibt, wo er endlich in Helenas Armen schwelgend Himeros' Macht erfahren wird. So erklärt sich einfach die Gruppierung und Aufeinanderfolge. Nur noch eine Vase vereint alle drei Dämonen (leider nur beschrieben Bull. d. Inst. 1836, 122, Jatta 1093 [5. Hall. Winckelm.Progr. Tafel]), wo jedoch auch die Unterscheidung beabsichtigt scheint: Eros neben Eua der allgemeinen Personifikation bakchischen Jubels, Pothos neben Thyone, der vor allen aufgeregt schwärmenden, und Himeros bei Dionysos selbst als höchste Steigerung. Eros und Himeros scheinen unterschieden auf der Berliner Hebe-Vase (s. unten), indem letzterer von Aphrodite für den Hauptmoment reserviert wird. Sonst treten sie nur einzeln auf, wo zu einer Unterscheidung und Charakterisierung natürlich nicht so viel Grund vorhanden war; doch ist bezeichnend, daß Pothos fast nur in bakchischen Szenen vorkömmt, wo er das aufgeregte, ziellose Verlangen ausdrückt. Daß wir jedoch nie berechtigt sind, ohne Inschrift einen Himeros oder Pothos anzunehmen, hat schon Jahn (a. a. O.) richtig gesehen; denn auch Himeros und Pothos sind nichts andres als Eroten und nicht etwa eigentliche Personi-
25 fikationen psychologischer Affekte, denn solche, d. h. menschliche Gestalten, durchdrungen von den charakteristischen Elementen eines Affekts und danach gestaltet, sind auf Vasenbildern kaum je mit Sicherheit nachzuweisen, wenn der Maler nicht in richtiger Erkenntnis seiner beschränkten Mittel eine Inschrift beigesetzt hat, wozu er dann mitunter auch als Beigabe eine innere Charakterisierung versucht.

Doch kehren wir von diesem Exkurse zurück und verfolgen zunächst das Abenteuer des Paris weiter, das ja in der Sage durchaus von Aphrodite geleitet wird, die meist von Eros begleitet wird; so bei Paris und Oinone Millingen, Vases div. Taf. 43 [Vatikan, Helbig, Führer[2] II Nr. 1240] (vgl. Brunn, Troische Misc. 61 [Kl. Schr. III, 77]); auf der schönen Schale strengeren Stils Gerh. Ant. Bildw. Taf. 34 [Berlin 2536] ist er gesandt von seiner Mutter, die Helena noch reizender zu machen, kauernd schmückt er ihr den Fuß, während Paris eintritt; auf ihrem Schoße sitzt er überredend Overb. Gall. Taf, 12, 8 [Berlin 3182]; zwei Eroten leiten und ermuntern Paris, als er Helena seine Liebeschwört, auf dem feinen Gefäße CR. 1861 Taf. 5, 1 [Petersburg 1924], vielleicht sind es Aphrodite und Peitho, die den Vorgang umschließen. Endlich leiten auch die Entführung der Helena zwei Eroten, einer mit zwei Fackeln dem Wagen voranschwebend (gewiß die Brautfackeln; nach Steph., da es Nacht sei), auf einem ebenso feinen Bilde ebenda Taf. 5, 3 [Petersburg 1929].

Ferner ist Aphrodite im Mythus gegeben und von ihrem Sohne begleitet beim Streit um Adonis: er fleht mit seiner Mutter vor Zeus, während ein zweiter Eros auf den vorne ruhenden Adonis zuschwebt Bull. Nap. N. S. 7 Taf. 9 [Santangelo 702]. Charakteristisch ist Mon. d. Inst. VI, 42, wo auch Persephone von einem Eros begleitet wird, doch nur um zu zeigen, daß für beide die Liebe Triebfeder ist, ein Beweis, wie sehr man in dieser Zeit gewohnt war, Eros von der rein psychologischen Seite zu fassen.

Endlich ist es häufig ein gewisser mythischer Konnex, der die spätere Vasenmalerei veranlaßt, Aphrodite nebst ihrem Sohne, meist in der oberen Reihe, der Komposition beizufügen; die Beziehungen sind dabei nicht immer klar und wäre es daher möglich, daß auf einigen der zu nennenden Bilder auch das Streben nach psychologischer Motivierung vorgewaltet haben mag, wie in der nächsten Gruppe. Beim Streite des Marsyas ist Aphrodite als dessen Gönnerin mit Eros gegenwärtig Gerh. Ant. Bildw. Taf. 27 [Mecheln] und Arch. Zeit. 1869 Taf. 17 [Neapel 3231], wo Eros sich spiegelt in der Schale der Mutter, wie bei diesen Bildern öfter solche kleine genrehafte Motive für die lockere Komposition entschädigen sollen. — In der Götterversammlung thronen sie in großen Darstellungen Mon. d. Inst. II, 30, 31 [Neapel 3256]; Millingen, Vases div. Taf. 23 [Bibl. d. Vatikans]; Bull. Nap. 1 Taf. 3 [Jatta 424], wo Eros die Mutter salben will; wenig klar sind die Beziehungen Mus. Blacas Taf. 7 [Brit. Mus. F 270] und Rochette, Mon. in. 45 [Petersburg 424]. Auch warum sie bei der Aussendung des Triptolemos gegenwärtig sind (CR. 1862 Taf. 4 [Petersburg 350] inschriftlich nebst Peitho; Brunn, Supplem. zu Strube Taf. II [Neapel 690]) ist nicht ganz klar; Strube (Stud. S. 18) denkt an ein Liebesverhältnis des Triptolemos zu Demeter, von dem jedoch gar keine Andeutung in der Tradition sich findet, man wird daher Aphrodite besser als Beschützerin des Frühlings und Wachstums fassen, wie ja auch die Horen gegenwärtig sind und hier überhaupt nicht die menschliche, sondern die Naturseite des Vorgangs betont wird. Endlich mag sich noch anschließen Bull. d. Inst. 1868, 153, 1, wo Aphrodite und Eros über Orpheus' Untergang beraten sollen, vielleicht ist nur ein von Asiaten diesen Göttern gefeiertes Fest gemeint; so sitzt Aphrodite mit Eros unter Asiaten Gerh. Apul. Vb. Taf. 5 [Berlin 3242].

An diese Gruppe reihen sich nun auch diejenigen Bilder, die Aphrodite und Eros allein unter sich oder mit Wesen verwandter Art zeigen. Gewöhnlich hat man hieher eine große Zahl von Darstellungen gezogen, indem man mit den Namen Aphrodite und Chariten äußerst freigebig war, während sich bei kritischer Betrachtung ergibt, daß es nur sterbliche Menschen sind; ich führe daher nur die Fälle an, wo mir Aphrodite hinlänglich gesichert erscheint. Dies ist zunächst bei der schönen Münchner Vase 805 [3268] (Arch. Zeit. 1860 Taf. 140) der Fall, an deren Halse Aphrodite in der Mitte sitzt und sich von einem Eros kränzen läßt, während zwei andre sich mit einem Kranze unterhalten und noch zwei alla morra spielen: eine breite Darstellung der Liebesmächte, die alles anstiften und

lenken, was auf dem Bauche der Vase gemalt ist. Zweifelhafter muß man bei einer Reihe feiner Gefäße in attischem Stile sein, doch scheint mir Aphrodite wahrscheinlich in folgenden Fällen: Mus. Borb. II, 30, 1 [Neapel 2884], wo sie in anmutigster Weise mit Eros gruppiert ist; Jatta 1393 steht Aphrodite mit einer Taube dem auf einer Blume sitzenden Eros gegenüber und Petersburg 1196 steht er mit einem Stäbchen vor Aphrodite, hinter der Peitho. Umgeben von drei Chariten wird Aphrodite von dem vor ihr kauernden Eros am Fuße geschmückt Bull. Nap. N. S. 6 Taf. 4, 2 [Jatta 1559]; letzteres war ein beliebtes Motiv vgl. Gerh. Ant. Bildw. Taf. 34 [Berlin 2536], Élite 4, 38, CR. 1863 Taf. 1, 3 [Petersburg 1983], auf Gemmen CR. 1861 Taf. 6, 6; 1865 Taf. 3, 24. Stackelberg Gräber der Hellenen Taf. 27 [Berlin 2719] kann das Leben der Liebesmächte dargestellt sein, Eros kramt in einem Kästchen und wird mit Früchten bedient, doch befremdet der zuschauende Jüngling mit seinem Mädchen. Als eine Ausnahme unter den Vasenbildern ist zu bezeichnen Ber. d. sächs. Ges. 1854 Taf. 13 = Ant. du Bosph. Taf. 61, 6 [Petersburg 2011], denn hier ist Eros ganz von der menschlich persönlichen Seite als Sohn der Aphrodite gefaßt, er hält ein Kinderwägelchen und bittet die Mutter um den Lieblingsvogel.

Hierher gehören auch zwei Bilder, die den Eros durch die Inschrift näher als Himeros bezeichnen: Mus. Blacas Taf. 22, 2 [Brit. Mus. E 222], (in noch strengerem Stil), es hält *ΠΕΙΘΟ* ein Gefäß unter das von oben herabfließende (Öl?), vor ihr aber sitzt *ΙΜΕΡΟΣ* und hält, wie mir scheint, ebenfalls ein Alabastron, er wartet, bis Peitho gefüllt hat. So individuell der Moment gefaßt ist, so schimmert doch der Gedanke durch: süß einschmeichelnd beredet Peitho zur Liebe, dann aber kömmt Himeros, der ἱμερτός macht und das liebende Verlangen erweckt. Weniger ist dies der Fall München 234 [2520] (Ann. d. Inst. 1857, A): Himeros wird geschaukelt von Paidia, ein heitres Spiel der Jugend auf die Götter übertragen, die Scherz und jugendliche Anmut vor allen beschützen.

28 Weniger zweifelhaft, aber äußerlicher gefaßt zeigt die unteritalische Malerei die Liebesmächte: Dubois-Mais. Intr. Taf. 41, 1 wird Aphrodite zu Wagen von zwei Eroten gezogen (wie Mon. d. Inst. IV, 15; Gerh. Mysterienb. 5 [Turin]), ähnlich auf einem polychromen vergoldeten Gefäß aus Cyrenaica Brit. Mus. C 39 [E 712], wo jedoch, nach dem Gebrauche dieser attischen Produkte, Aphrodite nackt ist. Staunen ergreift die Natur, ergreift Pane und Nymphen, wenn Aphrodite in voller Herrlichkeit auf dem Schwane durchs Meer fährt, begleitet von Eros (als Frühlingsgöttin?) Gerh. Ant. Bildw. Taf. 44 [Berlin 2636], einfacher Laborde I S. 31 [Louvre], Petersburg 2015. Aphrodite scheint es zu sein, die, von Eros geleitet, auf einem Viergespanne fährt, Neapel 3417, 2204, 2336 am Halse von Vasen, die unten erotische Szenen zeigen.

Ein besonderes Interesse beanspruchen die Bilder attischer Technik mit Vergoldung, deren Verfertiger durch Inschriften den Szenen aus dem Frauen- und Liebeleben einen tieferen Gehalt zu verleihen suchen; denn diese Inschriften gehen nicht auf Individualisierung, sondern auf Verallgemeinerung aus, wie auch

sonst auf Vasen dieser Zeit; so finden sich einmal einer gewöhnlichen Komosszene die Namen Paian Neanias Komos beigeschrieben (Arch. Zeit. 1852 Taf. 37) [Berlin 2658]; gar nichts haben diese Erscheinungen aber mit jenen kalten alexandrinischen Personifikationen wie Eniautos Penteteris Mesembria u. a. zu tun, von denen sie Helbig (Unters. zur camp. Wandm. S. 216) abhängig machen will. Doch betrachten wir die einzelnen Vasen: Stackelberg, Gräber d. Hellenen Taf. 29 [Brit. Mus. E 697. Furtwängler-Reichhold II, S. 99.] steigern sich die Begriffe von der Seite zur Mitte: der Kleopatra, edle Abkunft und Stand, entspricht r. Eudaimonia, glückliche Lebensstellung, der Paidia und Eunomia, einem in zwei Hälften aufgelösten Gliede, Scherz und Heiterkeit verbunden mit sittlichem Maße, entspricht r. Peitho, die liebenswürdig Überredende; als Krone und Mittelpunkt aber Aphrodite mit Eros auf der Schulter: denn Liebe und Schönheit ist die Hauptsache, die mit dem übrigen vereint erst das wahre Glück des Daseins erzeugt. Alle diese Göttinnen des Glücks haben aber die Gestalt heitrer, mit 29 Putz und Spiel beschäftigter Mädchen. Das Gerät, mit dem sich Peitho abgibt (CR. 1860 Taf. 1 [Petersburg 1791] und Arch. Zeit. 1871 Taf. 45 mit geringer Modifikation wiederkehrend), halte ich für eine Art Kohlenbecken für Wohlgerüche, der *μυρόπνους Πειθώ* (Anth. Pal. 12, 95, 1) wohl anstehend und auch bei Nike über dem Altare leicht erklärlich.[1] Zwei Repliken derselben Vorstellung zeigt Jahn, Vas. mit Goldschmuck Taf. II, 1 u. 2 [Brit. Mus. E 698]: Gesundheit (Hygieia), Schönheit (Kale), sinnlicher Genuß (Pandaisia) und der Inbegriff alles Glücks Eudaimonia, welche Eros begleitet, begrüßen und umringen einen Jüngling (Name fragmentiert), der zu ihnen eintritt; gewiß ist die politische Beziehung, die Stephani CR. 1860 S. 15 dem Bilde gibt, verkehrt: das allgemeine Lebensziel, das jedem vorschwebt, ist dargestellt. Während aber oben wenigstens Eros bei Aphrodite und Peitho sich befand, sind es hier lauter Begriffe und Eros selbst scheint in allgemeiner begrifflicher Weise angewandt, als Glückseligkeit verleihender Dämon. Dagegen ist er wieder Diener Aphroditens auf der schönen Lekane Bull. Nap. N. S. 2 Taf. 6, 1. [Neapel, Santangelo 316] (vgl. CR. 1860 S. 12), ringsum Klymene Pannychis und Eunomia; auch Harmonia als Ergänzung der Aphrodite (vgl. Aesch. Suppl. 1042) sitzt als Hausfrau gegenüber und Eukleia vor ihr.

b) Psychologisch.

Wurde schon in den oben besprochenen Bildern Eros oft überwiegend von der psychologischen Seite gefaßt, so ist dies bei den folgenden ausschließlich der Fall. Es lassen sich hier zwei größere Gruppen scheiden, je nachdem nämlich Eros als Liebesprinzip in jedweder mythologischer Handlung auftritt, oder er mit bestimmten göttlichen Personen durch Charakterähnlichkeit eine dauernde 30 Verbindung eingegangen hat.

[1] Petersen, Pheidias 135 hält es für eine Vogelfalle, doch scheint das Gerät ganz offen zu sein. Auch glaubt er, Eros soll darin gefangen werden, ein unmöglicher Gedanke.

Innerhalb der ersten Gruppe betrachten wir zuerst die Fälle, wo er mit Aphrodite verbunden auftritt, die Liebesabenteuer der Götter und Heroen lenkend, ein freier Zusatz des Künstlers ohne mythische Begründung, nur aus Bedürfnis nach psychologischer Motivierung. Den Übergang bilden zwei schöne Gefäße noch vormalerischen Stils, die noch einen gewissen mythologischen Charakter bewahren: Laborde I Taf. 25 [Wien Sacken-Kenner S. 228 Nr. 166] umschließen Aphrodite und *ΕΡΩΣ* die Verfolgung der Amymone von beiden Seiten, ganz analog Luynes Descr. 29 [Paris, Bibl. Nat. 460], wo Dionysos nach einem Mädchen hascht, ähnlich Mus. Blacas Taf. 21 [Brit. Mus. E 184]. Vgl. auch Beugnot 46. Hinter Zeus, der Ganymed verfolgt, schwebt Eros her mit Schale und Kanne, während Aphrodite (Peitho?) ihm den Kranz reicht, auf einer Vase ebenfalls vormalerischen Stils (Overbeck Atl. z. Kunstm. 8, 19). — Ungleich häufiger im eigentlich malerischen Stile: so leiten sie die Entführung Europes Dubois-Mais. Intr. Taf. 65 [Museo Gregoriano, Helbig, Führer[2] II Nr. 1239]; von ihnen ist Zeus auch gelenkt, wenn er um Io Liebe wirbt, während die eifersüchtige Hera bereits Argos sendet: Élite I, 25 [Berlin 3164], eine Darstellung des allgemeinen Gesamtinhalts der Sage, nicht aber einer einzelnen Szene derselben, wie man gewöhnlich annimmt; noch bedeutender ist die Io-Darstellung Mon. d. Inst. II, 59, 1 [Berlin 2651], wo der allgemeinere Gedanke, Zeus unter der Herrschaft der Liebe darzustellen, recht klar wird; er zerstört Heras Pläne und läßt Argos töten, bezwungen von Aphrodite und den Eroten. Auf Io will Engelmann auch die genauer als bei Laborde II, 4 in der Arch. Zeit. 1873, Taf. 15 publizierte Vase [Wien Sacken-Kenner S. 229 Nr. 171] beziehen, wo er Argos, Io und Hermes erkennt, die vielen übrigen Figuren sollen der Raumfüllung wegen gedankenlos hinzugefügt sein. Würden die drei genannten Personen in einer klaren Handlung ein festes Zentrum bilden, um das sich das übrige locker gruppierte, könnten wir allenfalls beistimmen. Dagegen ordnen sich diese drei Figuren, ohne unter 31 einander in näherer Beziehung zu stehen, vielmehr einem Ganzen unter, dessen Schwerpunkt links in der im Stuhle sitzenden Frau liegt: hierher sind Richtung und Aufmerksamkeit fast sämtlicher Figuren gelenkt, namentlich erscheint die angebliche Io durchaus als Nebenfigur. Eine Deutung des seltsamen Bildes vermag ich nicht zu geben, höchstens kann der Kreis näher bezeichnet werden, wo eine solche zu suchen ist: außer Hermes, Pan und den Satyrn, die sicher sind, mag man in der Frau links oben Aphrodite erkennen, einem Eros gebietend; die Hauptszene darunter fasse ich so: der Bote ist bereit, ein Kästchen von der Frau in Empfang zu nehmen; der Eros dazwischen, der ihm die Tänie heraufreicht, zeigt, daß er Liebesgaben — von dem Mädchen — überbringen soll. Ist es eine Braut, noch fern vom Gemahl? Deutet das übrige, nach dem Gedankenkreise dieser Bilder, das kommende aphrodisisch-bakchische Glück an? Zwei Jünglinge haben Hörner und Syrinx als Pane, ist das gehörnte Mädchen eine Panin?

Nach Gewohnheit der unteritalischen Gefäße sitzen Aphrodite und Eros, das

Liebesabenteuer beschützend, öfter in der obern Reihe, so Gerh. Trinksch. und Gef. 22, 1 [Berlin 3297], wo ich trotz Stephani CR. 1863, S. 96[1] die Entführung Ganymeds, und zwar für Zeus, erkenne; nicht zu übersehen ist nämlich Laborde II Suppl. 6 [Wien Sacken-Kenner S. 165 Nr. 95]: hier reitet ein Knabe[2] auf einem Schwane durch die Luft, er hält den Reifen, der auf Vasen für Ganymed charakteristisch ist, vor sich hin, Eros (auf dem Revers) eilt mit ausgestrecktem Arme ihm entgegen, wie um ihn anzutreiben; nach dem Fragm. bei Gerh. a. a. O. 22, 4 ist hier gewiß Ganymed anzunehmen; der Adler als Räuber desselben ist bekanntlich den Vasen fremd, eine andre Tradition mag den Schwan, das Tier der Wollust, passender gefunden haben; Poseidon in der obern Reihe ist dagegen nur als Beschützer des Dardanidenhauses gegenwärtig und Hermes wird den Schwan mit Ganymed zu Zeus geleiten. — Ferner sitzen Aphrodite und Eros über einer 32 mythologischen Entführungsszene (vielleicht der Persephone?) Bull. d. Inst. 1871, 57, 4; über Europe, der der Stier sich naht (Overb. Atlas zur Kunstm. 6, 12), über Dionysos und Ariadne (Neapel 2375), über Perseus, der Andromeda befreit (Neap. S. A. 708; Mon. d. Inst. IX, 38), und über Theseus und der Antiope Kampf als Andeutung der kommenden Liebe (?, Mon. d. Inst. II, 13). Ein feines, aber schwieriges Bild ist Minervini, Mon. di Barone 18: der deutlich charakterisierte Herakles nämlich ruht aus, im Begriffe sich die Flügelschuhe auszuziehen, er sieht auf zu einem demütig dankenden oder bittenden Mädchen, rechts Hermes, links Pan, oben Aphrodite und Eros, der mit Tänie herabeilen will, rechts Athene. Die Apotheose Minervinis macht schon Pan unmöglich. Ich kann mir die Szene nur als eine freie Umbildung einer Heraklessage nach Analogie des Perseus mit Andromeda denken: auch Herakles hat die Flügelschuhe von Hermes empfangen, zur Befreiung der Hesione, und wie es Perseus' Ziel ist, Andromeda zu gewinnen (cf. Eur. fr. 126), so wird auch hier eine Umbildung ins Erotische vorgenommen: Hesione kann keine Lust haben, zu dem grausamen Vater zurückzukehren: sie bittet hier Herakles, sie mitzunehmen, und wird darin von Hermes unterstützt, schon eilt Eros herbei, beide in Liebe zu vereinen; daß die Rosse der eigentliche Preis sind, wird vollständig ignoriert; ebenso mußte Telamon wegbleiben, der sonst Hesione heimführte. Ein solches freies Verhältnis der Vasenmaler gerade dieser Periode zur überlieferten Sage, die vor allem in erotischem Sinne umgebildet wird, dürfte überhaupt öfter nachweisbar sein, als man gewöhnlich annimmt, sobald man nur den künstlerischen Motiven gehörig Rechnung trägt.

Auch Pelops Wagnis lenken die Liebesmächte, oben (Mon. d. Inst. V, 22 [Brit. Mus. F 271]) oder unten sitzend (Ann. d. Inst. 1840, N [Brit. Mus. F 330]); sie stehen hinter Pelops Ann. d. Inst. 1851, QR, denn er wird von Liebe getrieben; aber es ist auch eine Rachetat, Rache an dem wilden Verbrecher Oinomaos durch Myrtilos,

[1] Vgl. Overbeck, Zeus S. 518.

[2] Die Herausgeber der Élite (4, 54 der Avers wiederholt) sahen die Flügel des Schwans für die eines Eros an, dem Anteros entgegeneile!

33 darum steht hinter letzterem eine Erinys als Andeutung der nahenden Vergeltung und des Verderbens. Verwandt ist Gerhard, Apul. Vb. Taf. 6 [Berlin 3239]: rechts von Aktaions Tod stehen Eros und Aphrodite, links Artemis einer Erinys[1] gebietend, dort der Trieb zur Tat, hier die Strafe, die Rache der verletzten Gottheit. Auch der Raub des Chrysippos wird von Aphrodite und ihren Söhnen geleitet (Overb. Gall. Taf. 1, 2 [Neapel 1769]), nicht minder der Liebeskampf des Peleus und der Thetis Overb. Gall. Taf. 7, 8 [Vatikan]; 8, 5 [München 3267]; 8, 1 auch Peitho und Pan; CR. 1869 Taf., 4, 3, leider Fragment, war Aphrodite vielleicht auch anwesend, Eros schwebt auf Thetis' Kopf zu, wie um sie zu schmücken. Auf Peleus schwebt er zu als helfende Macht auf der schönen Vase bei Salzmann, Necrop. de Camirus [Taf. 58] während dahinter Aphrodite sitzt und bei ihr Peitho. Als psychologisches Motiv des Kampfes scheinen sie auch bei Herakles und Acheloos gegenwärtig zu sein (Jatta 1097 § 3, wenn richtig gedeutet). Gerhard, Apul. Vb. Taf. 15 [Berlin 3257] führt Eros den Herakles zur Hebe, Himeros (Inschr.) wartet noch bei Aphrodite. Brit. Mus. 1440 [F 102] fährt Nike den apotheosierten Herakles, Eros führt die Pferde; noch deutlicher Bull. Nap. N. S. 3, Taf. 14 [Furtwängler-Reichhold II, S. 256 Anm. 2], wo Silen vorangeht, Aphrodite und Eros ihn erwarten: das wahre Glück besteht in aphrodisisch-dionysischem Genusse.

Den Schluß mögen zwei besonders interessante Bilder machen: Michaelis, Thamyris und Sappho [Röm. Mitt. III Taf. 9] (vgl. Jatta 1538 S. 847); die Deutung von Michaelis ist unbefriedigend und basiert dazu nur auf der willkürlichen Ergänzung einer Inschrift; denn daß die Buchstaben *ΣΑΟ*, denen andre sowohl vor als nachgefolgt sein können, noch gar manche Ergänzung zulassen, ist gewiß. Suchen wir daher aus den Motiven der Komposition selbst eine Deutung zu gewinnen: die drei eng verbundenen Frauen gehören offenbar zusammen als aphrodisischer Dreiverein: unten Aphrodite, dann etwa Peitho und Paregoros, einer der drei Eroten weist auf Thamyris, Aphrodite lauscht der Musik. Thamyris 34 singt in schwungvoller Begeisterung, siegesgewiß wendet er sein Haupt zu den Musen; es kann kein Zweifel sein, daß die aphrodisischen Mächte hier wie in den obigen Fällen als psychologisches Motiv der Handlung des Helden fungieren, also sagen wir: von Liebe inspiriert singt Thamyris; dazu stimmt vortrefflich der Kranz, den er im Gürtel trägt (nicht gestickt!), dessen hochzeitlich erotische Bedeutung überall wo er vorkömmt klar ist.[2] Die einfachste Erklärung der so erkannten Tatsache bietet aber offenbar die Sage, nach der Thamyris aus liebendem Verlangen zu den Musen sich zu einem Wettstreite mit denselben herbeigelassen habe. Die Musen hat Michaelis richtig erkannt; daß sie aber dem Thamyris

[1] Die Benennungen, die Körte (Personif. psychol. Affekte) vorschlägt, scheinen mir noch nicht hinlänglich gesichert.

[2] So bei den Dioskuren der Meidias-Vase, dem Pelops Mon. d. Inst. VIII, 3 [Arezzo] und Kadmos s. unten, auch bei Paris, Overb. Gall. Taf. 11, 1 [Karlsruhe 259]; vgl. Ann. d. Inst. 1864, 366, 91. [Der Kranz gestickt: Furtwängler-Reichhold, I S. 41, I. 141. 193.]

freundlich seien, finde ich durchaus nicht ausgedrückt: die eine mit dem Perlenhalsband kann dies sehr wohl für sich betrachten und anlegen wollen, besonders da sie fast allein keines am Halse trägt (vgl. die Paidia D. a. K. II, 296 d. [Brit. Mus. E 697]); die zunächst links unten sitzende lauscht zwar aufmerksam, aber zurückhaltende, beobachtende Kälte liegt unverkennbar in ihrer Haltung; auch die Bewegung der rechts sitzenden ist die einer kritisch-sinnenden, nicht entzückten; daß endlich Apoll sich abwendet und mit einer Muse ernst spricht, kann doch nur als Zeichen seiner Kälte und Abneigung gefaßt werden; wir erraten den Gegenstand des Gesprächs, und wer den Ausgang der Sage kannte, der wußte, daß Verderben dem schönen Sänger naht — und daran ist seine Liebesbegierde Schuld.

Diese verderbliche Macht der Aphrodite und des Eros, die wir besonders bei Euripides betont fanden (z. B. Hipp. 542), tritt noch klarer hervor in der Meleager-Vase Arch. Zeit. 1867, Taf. 220 [Neapel, S. Angelo 11], hier ist dem Eros beigeschrieben ΦΘΟΝΟΣ, d. h. es ist die Liebe, die hier zerstörend wirkt gleich dem φθόνος θεῶν gegen das junge Leben Meleagers, denn seine Liebe zur Atalante bringt ihm ja den Tod: die Szene ist eine vorgeschrittenere, aber der Gedanke derselbe wie auf der Thamyris-Vase. Der Bogen und die Pfeile, die Aphrodite hält, sind die ihr eignen Geschosse, wie bei Euripides, die sie dem Eros zur Ausübung überlassen kann, nicht aber als ob sie dieselben dem Eros aus Mitleid weggenommen hätte. Einen früheren Moment derselben Sage zeigt eine andere Vase (beschrieben und richtig gedeutet bei Körte, Person. psych. Aff. S. 56), wo Meleager der Atalante das Fell übergibt, welche Tat durch Eros und Aphrodite als aus Liebe geschehen bezeichnet wird.

Auch ohne Aphrodite wird Eros häufig allein in die Liebesabenteuer der Götter verflochten: so bei der Europe, indem er entweder den Stier bekränzt (Passeri, Pict. in vasc. S. 6 [Mus. Greg.], Millingen, Vases div. Taf. 25 [Brit. Mus. F 184]) oder ihn niederdrückt (Jahn, Entf. d. Eur. S. 1 [Neapel 3218], vgl. Nonnus 1, 79), oder er schwebt geleitend dem Zuge durchs Meer voran (Gerh. Apul. Vb. Taf. 7 [Berlin 3241]; Overbeck, Atlas zur Kunstm. 6, 18), ja drei Eroten empfangen und geleiten die Ankommende in lebendiger Handlung CR. 1866 Taf. 3 [Petersburg 1915]. Über Io gießt Eros Schönheit (Élite 1, 26 [Coghill]) aus, und auf einer späten polychromen Vase ermuntert er Danae, den Regen zu empfangen (Brit. Museum C 38 [E 711]); über Hades' Wagen, der Kora entführt, schwebt er Millingen, Uned. Mon. I, 16 [Overbeck, Kunstmythologie II S. 597, 6], von seiner Stelle versetzt Mon. d. Inst. VI, 42 [Genf]. Auch zwischen Amymone und Poseidon steht er ermunternd (Amalthea II, Taf. 4 [Overbeck, Kunstmythologie II S. 378, 14]). Besonders häufig weilt er bei dem Liebesbündnis des Dionysos und der Ariadne: er beschützt und beobachtet die in Liebe Vereinten,[1] ihre Brautfahrt umgeben locker

[1] Millingen, Uned. Mon. 1, 26; Bull. Nap. 3, Taf. 1, 3 [Jatta 1525] fein, ähnlich Petersburg 1922.

zwei Eroten (CR. 1863 Taf. 5, 2 [Petersburg 1427]); häufig kränzt er eines von beiden oder schwebt sonst um sie, immer als Ausdruck ihrer Liebesstimmung.[1] Das 36 bedeutendste Monument dieser Reihe ist jedoch die Vase von S. Martino (Gerh. Ant. Bildw. Taf. 59 [Palermo, Furtwängler-Reichhold I, Taf. 59]). Gewiß richtig hat Klügmann die *χρυση φιλομηλη* für Aphrodite erklärt (Arch. Zeit. 1863, S. 46); die Hauptschwierigkeit liegt aber in dem Mädchen in der Mitte mit dem zierlich verschämten Gestus (vgl. Ann. d. Inst. 1862, 259); auch ich wage nur eine Vermutung darüber auszusprechen: es scheint mir nämlich klar, daß jenes Mädchen eine herankommende, für Dionysos bestimmte Geliebte sei, er wird auf sie hingewiesen von einem überredend angeschmiegten Mädchen, das wir wohl Peitho nennen dürfen; die Ankommende ist auf einem (vom Hügel verdeckten) Wagen angekommen, der mit Rehen bespannt ist und von einem Eros gelenkt wird: *ΕΡΟΣ ΚΑΛΟΣ* (die Rehe erkannte Stephani CR. 1863 S. 217, der jedoch Dionysos' Wagen annimmt, was nicht zu der Stellung paßt); wer könnte aber jenes Mädchen eher sein als Ariadne, deren Wiedervereinigung mit Dionysos alljährlich mit der bessern Jahreszeit gefeiert wurde (vgl. Preller, Gr. Myth. I², 532)[2]; daß bei diesem Wiederaufleben der Natur Aphrodite und ihre Chariten (die beiden Mädchen neben ihr) keine geringe Rolle spielen, ist bekannt; aber auch Eros, der zwischen Dionysos und Ariadne, schnürt sich die Stiefel, d. h. offenbar, es beginnt eine neue Periode der Wirksamkeit auch für ihn, für die er sich rüstet; um seinen Zusammenhang mit Dionysos zu bezeichnen, trägt auch er die dionysische Tänie (wie auch berauschte Jünglinge und Männer, z. B. Arch. Zeit. 1852, Taf. 37, 3 [Cassel]). Gewiß beabsichtigt ist auch hier der so beliebte Gegensatz zwischen dem naturgewaltigen Dionysos und dem in reiner Hoheit thronenden Apoll auf dem Revers.

Aber auch Apoll muß manchmal dem Eros weichen. Neapel 3224 spielt er 37 unter Musen und Eroten die Leier, darüber hin fährt Aphrodite, von zwei Eroten gezogen; ebenda 2541 singt er ebenfalls von Eros bezwungen; daß aber auch die dem Apoll nahestehenden spröden Amazonen von Eros entzündet werden können, lehrt der Revers; im Innenbilde zwei Eroten in Blumengewinden! —

Nicht minder fügte man Eros in die Liebesabenteuer der Heroen ein, und zwar bald mehr persönlich tätig, wie wenn er das verfolgte Mädchen aufzuhalten sucht (CR. 1868, Taf. 4, 1 [Petersburg 2178a]), oder (Ant. du Bosph. Taf. 53 [Petersburg 1787]) wenn einer des Kentauren Liebesbrunst anstachelt, und ein zweiter, wie so oft, mit ausgebreiteten Armen auf Deianira zuschwebt, entweder um sie

[1] Laborde I, 56 [Wien Sacken-Kenner S. 233 Nr. 199] (vgl. Steph. CR. 1862 S. 147); Neapel 3225, 936, 2847, S. A. 25; Petersburg 2021; Rossi, Vasi Blacas Taf. 21 S. 59 [Brit. Mus. F 171]; Brit. Mus. C 3 [E 228]; CR. 1860 Taf. 2, 1 [Petersburg 1793]; Millin, Peint. de vas I, 37 (wo auch Herakles); Brit. Mus. C 9 [E 237] (überredend), C 20 [E 435] auf Ariadnes Arm sie schmückend, Neapel 2008 Schönheit über sie ausgießend.

[2] Wenn Stephanis Lesung der Inschrift bei Dionysos als *φλιων*, der Strotzende, sicher wäre, so diente sie nur zur Bestätigung meiner Deutung. [Vgl. jedoch hierzu Furtwängler-Reichhold I, S. 297.]

fester in des Kentauren Arme zu treiben, oder um sie zu schmücken, indem, wie öfter, ein Kranz oder dergleichen fehlt[1]; jedenfalls ist es ganz verkehrt, hier mit Stephani an ein Segnen und an einen Unterschied der Eroten wie bei Eur. Iph. Aul. 546 zu denken. — Dem niedergeworfnen Kentauren scheint er ein Tuch für seine Wunden bringen zu wollen (?) CR. 1865 Taf. 4, 1 [Petersburg 2016]. Ermunternd steht er neben dem Liebespaare Meleager und Atalante Bull. Nap. N. S. 5 Taf. 1 [Jatta 1418] (vgl. Steph. CR. 1867 S. 86). Eine Ausnahme unter den Vasen ist Tischbein III, 39, wo Eros knieend neben einer Säule einen Pfeil abschießt auf Stheneboia, die sich mit Bellerophon unterhält; auffallend ähnlich, nur wahrscheinlich nicht mythisch ist Petersburg 1181 („Verfall") [nach Röm. Mitt. II S. 46 die gleiche Vase].

Häufiger ist er in mehr symbolisch begrifflicher Weise verwendet, so schwebt er herbei auf Hippodamia (Neapel 3227), auf Perseus, der das Ungetüm bekämpft (ebenda 3225), natürlich immer, um das psychologische Motiv der Handlung zu bezeichnen. In demselben Sinne fliegt er über oder vor dem Wagen des Pelops (Gerh. Ges. Abh. Taf. 3 [Neapel 3255]; Mon. d. Inst. II, 32, 2 [Neapel 3256]) und sitzt hinter Medea (Mon. d. Inst. V Taf. 12 [Petersburg 422]); er schwebt zwischen dem etwas zögernd verlegenen Paare auf Herakles zu, nach der Omphale sich umschauend (Gerh. Apul. Vb. Taf. 14 [Berlin 3290]). Nach der bekannten Version, daß Herakles 38 die Hesperidenäpfel durch Liebe errungen, steht (Brit. Mus. C 1 [E 227]) Eros vor dem Baume, wie um Herakles zu schmücken. Auch sonst ist Eros Genosse der schönen Hesperiden (Hancarville III, 123 [Catania]; Bull. Nap. N. S. 5 Taf. 13 [Jatta 1097]). Vielleicht sind ebenfalls als schönheitverleihende Dämonen die beiden Eroten zu fassen, die bereit sind, den toten Hektor, der eben herangetragen wird, entstellt zum Entsetzen seines Vaters, zu schmücken und wieder schön zu machen (Overb. Gall. Taf. 20, 4 [Petersburg 422]), wenigstens ist die Annahme von „Todes-Eroten" entschieden abzuweisen.

Besonderes Interesse bietet die schöne Kadmos-Vase, wo Eros den Fuß der Thebe schmücken will (Welcker A. D. 3, 23, 1 [Berlin 2634]); denn die ganze Darstellung der Tat des Kadmos hat hier manches Eigentümliche; die Hydria, die in der Sage eine Rolle spielt und sonst immer da ist, fehlt, dagegen sitzt Harmonia, wie schon zu Kadmos gehörig, hinter ihm, ihn ermunternd; er selbst ist mit dem hochzeitlichen Kranze im Gürtel geschmückt und kämpft mit dem Schwerte, nicht mit dem Stein, wie in der Sage und allen sicheren Kunstdarstellungen (vgl. die Zusammenstellung Arch. Zeit. 1871 Taf. 35; CR. 1860 Taf. 5 [Petersburg 2189] ist nicht Kadmos) — kurz, alles weist auch hier auf eine selbständige Umbildung des Überlieferten und zwar in erotischem Sinne hin: es gilt die glänzende Heldentat des Kadmos zu feiern, der von Liebe getrieben,

[1] Vgl. CR. 1869 Taf. 4, 3; Ant. du Bosph. Taf. 52 [Petersburg 1812]; Heydemann, Gr. Vb. S. 10, Taf. X, 1 und die Fälle, wo er vor den Füßen kauert und sonst z. B. Brit. Mus. C 1 [E 227], C 20 [E 435].

um Harmonia ganz zu erwerben und dann Theben zu gründen, unter Athenas Beistand den verderblichen Drachen tötet; und Eros bekränzt Thebe, denn eine Liebestat hat sie gegründet. So stellt sich unser Bild auch dem Gedankeninhalt nach als würdiges Gegenstück zu dem großen Parisurteile heraus.

Zweifelhaft endlich sind Millingen, Vases div. Taf. 41 (Neapel 2900), wo eine um unglückliche Liebe trauernde Königin gemeint scheint (Phädra?) und Mon. d. Inst. 1854 Taf. 16 [Brit. Mus. F 272], wo der herabfliegende Eros den Grund der Trauer der Frau anzeigt (ob Phädra? vgl. Arch. Zeit. 1871 S. 159).

39 Wenden wir uns nun zur zweiten Gruppe, so wurde das innere Wesen des Eros Grund zur dauernden Verknüpfung mit **Dionysos** und seinem Kreise. — Aphrodite scheint schon früh ein näheres Verhältnis zu Dionysos gehabt zu haben, das auch im Kult anerkannt ward.[1] Nirgends wird aber berichtet, daß auch Eros mit Dionysos irgend welche religiöse Verbindung gehabt habe, was auch durchaus unwahrscheinlich wäre; vielmehr ist diese Verknüpfung der Poesie und vor allem der Kunst zu danken; denn die literarischen Zeugnisse sind verhältnismäßig selten und Anakreon fr. 2 steht vereinzelt da, Eur. Bakch. 412 erscheint Pothos den Mänaden freundlich, aber erst die spätere Zeit erwähnt das Verhältnis öfter (z. B. Anth. Pal. 5, 93; 7, 27; 12, 119; Nonnos nennt 43, 421 und 48, 178 Eros dem Dionysos *γνωτός*; 5, 43, 437 und 47, 424 gar *κασίγνητος*). Daraus darf aber nicht auf die Kunst geschlossen werden, wird uns doch z. B. die Verbindung des Greifs mit Apollo erst durch die spätesten römischen Autoren bezeugt, während sie der Kunst schon im 5. Jahrh. geläufig war (s. Stephani CR. 1864 S. 90). Und in der Tat ist uns bezeugt, daß schon Mys in den 90er Ol. Amoren und Silene im Dionysostempel zu Rhodos ziseliert, und wahrscheinlich in dieselbe Zeit fällt Thymilos' Gruppe des Eros und Dionysos. Während die Poesie sich meist begnügen konnte, den zu Grunde liegenden Gedanken, den engen Zusammenhang von Wein und Liebe in begrifflicher Fassung vorzutragen (wofür viele Stellen bekannt) mußte die Kunst den persönlichen Ausdruck dafür suchen; daß dies aber nicht vor Ende des 5. Jahrh. geschah, zeigen unsre Vasenbilder, die sämtlich dem ganz freien malerischen Stil angehören, wie denn auch die oben erwähnten Kunstwerke eben dieser Zeit angehören. Damit stimmt aber der Entwicklungsgang der Kunst überein; denn erst in einer Zeit, wo man allgemeinere Gedanken 40 auch ohne die festen Vorarbeiten der Tradition in die Kunst einzuführen wagte, erst als man das psychologische Wesen der Götter vertiefte und auch in der Kunst vor allem nach Ausdruck der bewegenden Leidenschaften suchte und dabei dem Kreise des Dionysos besondere Sorgfalt zuwandte, erst da konnte Eros zum ständigen Genossen des Dionysos werden.

Voran ist zu nennen CR. 1863 Taf. 1, 3 [Petersburg 1983], wo die spinnende

[1] Gemeinsamer Tempel in Bura Paus. 7, 25, 5; sonstige Stellen sammeln Stephani CR. 1861 S. 56 und Jahn, Vas. mit Goldschm. S. 24 Anm. 106, wozu man aus älterer Zeit noch füge Solon fr. 26.

Aphrodite mit einem Eros dem Dionysos gegenüber sitzt, der einem zweiten Eros zusieht wie er eine Gans hascht; man wird erinnert an Nonnos 31, 266 wo Dionysos in Mitte des Olymps sitzt, Aphrodite und Eros daneben. Sonst ist es immer Eros allein, der als treuer Begleiter und Diener des Dionysos in folgenden Bildern erscheint: er gießt ihm den Kantharus voll (Tischbein II, 46); Millin, Peint. de vases II Taf. 16 [Louvre] nahen sich feierlich Eros und ein Satyr als die zwei Hauptelemente und Diener des Gottes, mit Opfergaben; er eilt seinem Wagen voran,[1] er schwebt auf ihn zu in festlichem Aufzug;[2] er unterhält sich mit ihm auf seiner Kline, lehnt sich traulich an sein Knie oder steht ihm ruhig gegenüber.[3] Besonders gesellt er sich zu seinem Freunde, wenn er sich Musik machen läßt (Hancarv. III, 62; Arch. Zeit. 1855 Taf. 84 [Berlin 2642]); auf der berühmten Theatervase Mon. d. Inst. III, 31 [Neapel 3240] reicht *ΙΜΕΡΟΣ*, auf Dionysos Kline ruhend, der Muse des Theaters eine Tänie, d. h. die erotische Ekstase ist Grundlage der dramatischen Poesie, es genügt unserm Bilde die dionysische Inspiration des Dramas im alten Glauben nicht mehr und die des Himeros wird zu Hülfe genommen.

Überhaupt aber fehlt Eros nicht leicht, wenn Dionysos feierlich ruhig in Mitte 41 seines Hofstaats lagert: Millin, Peint. de vases Taf. 67 [Louvre]; Millingen, Vases div. Taf. 24 [Vatikan, Bibl.]; Gerhard, Apul. Vb. Taf. 3 [Berlin 3263]; Inghirami, Gall. Om. 2 Taf. 175; Petersburg 2017; Berlin 1093 [3034]; Heydemann, Gr. Vb. S. 3 aus Athen: Eros, Dionysos und Ariadne sitzen von Satyrn bedient; auch Ant du Cab. Pourtalès Taf. 17 ist Eros Genosse des Dionysos und hascht nach einem Schwan (über dessen Verbindung mit Eros Stephani CR. 1863 S. 74; 1864 S. 203). Ann. d. Inst. 1866, CD [Calvi] steht zu jeder Seite des Dionysos ein kleiner Eros, einer mit Lyra, wie ja besonders die höhere musische Seite ein Band zwischen Eros und Dionysos bildet. Schon erwähnt ward Bull. d. Inst. 1836, 122, Jatta 1093, wo Eros und Pothos zu den Vertreterinnen bakchischer Lust, Himeros zu Dionysos sich gesellt, wie Gerhard, Ant. Bildw. 17 [Wien Sacken-Kenner S. 226 Nr. 160], wo er Dionysos bekränzt, der von den Horen Früchte erhält;[4] Eros selbst pflückt Früchte für Dionysos Ant. du Bosph. Taf. 63, 2 [Petersburg 1788]. Aber schon in frühster Jugend ist er sein Freund, so wenigstens fasse ich Ann. d. Inst. 1865, E (Verfall) wo er dem kleinen Dionysos, der von einer Nymphe gesäugt wird, einen Vogel zum Spiele herbeibringt, während rechts der Überbringer des Kindes Hermes, steht (vgl. Inghirami, Vasi fitt. II Taf. 194).

---

[1] Tischbein III, 21, wo Steph. CR. 1861 S. 60 mit Recht Dionysos statt des Hermaphroditen vermutet.

[2] Berlin 1015 [2648], ähnlich Mus. Borb. VIII, 27 [Neapel 1979], wo jedoch Pan.

[3] Passeri 219 [Vatikan]; Millin, Peint. de vases I, 42; Jahn, Vasenb. Taf. I [Neapel 3249]; CR. 1869 Taf. 4, 11; Millin, Peint. de vases I, 69 [Louvre]; Brit. Mus. 1344 [F 152]; Campana ser. 4, 242 Neapel 824 Eros mit Bogen, auf dem Revers Dionysos.

[4] cf. Nonnus 19, 259 Eros den Dionysos bei einem Feste bekränzend.

Aber auch ohne daß Dionysos selbst gegenwärtig wäre, beteiligt sich Eros am bakchischen Kreise, indem er ruhig unter den Thiasoten weilt[1] oder gar selbst als Mittelpunkt die Stelle des Dionysos vertritt;[2] er naht sich einer Mänade zum Spiel mit einer Ente (Moses, Vas. Englef. 38, verwandt Petersburg 1081).[3] Auch mit Silenen und Satyrn spielt Eros; oft reiten Dionysos als Kind und Satyrknaben auf den Schultern andrer, wenn auch nicht auf Vasen (vgl. Steph. CR. 1861 S. 24), ein solcher bakchischer Mutwille ist es denn auch, wenn 42 (Millin, Peint. de vas. I, 20 [Leiden]) zwei Eroten mit Bogen und Fackel auf Silenopappen reiten oder wenn er auf Silens Schultern flötend einen Zug anführt (Dubois-Mais. Intr. Taf. 40; Neapel 2579).[4] Anmutig ist Neapel S. A. 223, wo er wieder das musikalische Treiben des Satyrs begünstigt.

Seine eigentlichste Tätigkeit entfaltet Eros aber erst als Aufreger und Aufstürmer bakchischer Lust; hier wird klar, daß es das gemeinsame ekstatisch begeisterte Wesen ist, das Eros und Dionysos so nahe verband; hier dient Eros als psychologisches Motiv der wütenden Begeisterung, des Verlangens ohne Ziel und Grenze, treffend ist ihm daher einige Male *πόθος* beigeschrieben. Die Bestätigung dieser Auffassung bietet der Umstand, daß Eros nur die edlere Ekstase der Mänaden und des Dionysos lenkt, nicht etwa das gemeine sinnliche Verlangen der Satyrn,[5] wie denn überhaupt Eros auch in der spätern Zeit nie mit diesen halbtierischen Elementen des bakchischen Kreises etwas zu tun hat; denn wenn er, wie später so häufig, mit Kentauren verbunden wird, so ist dies eben die Bezwingung dieser rohen Naturwesen. Doch betrachten wir unsere Vasen: Eros regt noch ruhige Mänaden auf,[6] er flötet zum wilden Tanze,[7] er schlägt das Tympanon im Thiasos (Jahn, Vasenb. Taf. 2 Pothos; Brit. Mus. C 12 [E 242]); besonders lebendig und schön ist eine mehrfach erhaltne Composition, wo Eros Tympanon schlagend der rasenden Mänade voranstürmt (Tischbein III, 24 u. 25; Moses, Vas. Englef. 26; Élite 4, 61 [Louvre]); ja er richtet die gestürzte wieder auf und inspiriert sie von neuem (Bull. Nap. N. S. 4 Taf. 3 [Jatta 1092]), er eilt dem Thiasos 43 voran (Petersburg 2076). Vorzüglich ist der Revers der berühmten Vase Mon. d.

[1] Laborde I, 5 [Wien Sacken-Kenner S. 223 Nr. 125]; Millin, Peint. de vases. I, 28; Berlin 1008 [3263]; Brit. Mus. 1319 [F 58]; 3 Eroten Ann. d. Inst. 1864, H, wo unten Dionysos.

[2] Bull. Nap. N. S. 3 Taf. 3 = Petersburg 426 Halsbild.

[3] [Die von F. an dieser Stelle noch zusammen angeführten Bilder Gerh. Apul. Vb. Taf. 6 und 7 gehören zu zwei verschiedenen Gefäßen.]

[4] Ein Eros ringt mit einem Satyr um einen Kranz, Passeri 155 (?).

[5] Nur ganz selten beschützt oder facht er die Lust der Satyrn zu den Nymphen an, so Millin, Peint. de vas. I, 52 [Paris, Bibl. Nat. 436]; Neapel 961 und 963, Verfall; Ant. du Bosph. Taf. 56, 1 [Petersburg 2073] ist die Bedeutung zweifelhaft.

[6] Millin, Peint. de vas. II, 48 [Paris, Bibl. Nat. 438]; Laborde I, 80; Petersburg 2019, 2167; Neapel S. A. 308.

[7] Tischbein II, 44 Inschrift Pothos; Mus. Blacas Taf. 22, 1 [Brit. Mus. E 245]; Neapel 918; Brit. Mus. C 2 [E 241].

Inst. III, 31 [Neapel 3240]: Dionysos mit der Leier eilt Ariadne umarmend dahin, hinter beiden schwebt Eros, efeubekränzt die Cymbeln schlagend; aber noch weiter geht CR. 1869 Taf. 4, 9: in stürmender Eile rast Eros voran und faßt Dionysos, der ihm keuchend kaum mehr nachkömmt, unter der Achsel, ihn fort in den Strudel reißend.[1]

Wie verwandt die Meergeschöpfe dem bakchischen Kreise sind, ist bekannt; gern hebt man daher das sehnsüchtig erotische Wesen besonders der Nereiden dadurch hervor, daß Eros sie leitet; diese Vorstellung finden wir schon auf einigen spätern Vasen (CR. 1863 Titelvign., [Petersburg 2023] Overb. Gall. Taf. 18, 8 [Brit. Mus. F 69]; Ant. du Bosph. Taf. 61, 4? [Petersburg 2164]). Nur uneigentlich gehört hierher Bull. Nap. N. S. 2 Taf. 2, 1 [Neapel 2296], wo einer gewöhnlichen Frauenszene Nereidennamen beigeschrieben sind, *ΕΡΟΣ* fliegt mit Kranz auf eine zu, als allgemeiner Beschützer der Frauenschönheit.

Öfter geleitet auf unteritalischen Bildern eine vom Eros kaum unterschiedene Figur die Lichtgötter (Ann. d. Inst. 1864, ST [Neapel 3222, modern, vgl. Samml. Saburoff Taf. 63, Anm. 15]; Neapel 2576; Gerh. Ak. Abh. Taf. 6, 1 [Neapel 3256]; Taf. 7, 1 mit Strahlenkranz); ob hier noch an Eros zu denken ist, der, etwa als schönster der Götter, das strahlende Tageslicht leitet, oder ob es eine eigentliche Personifikation des Phosphoros ist, bleibt ungewiß; vielleicht ist das Wahre in einer vom Künstler selbst nicht klar gedachten Mitte. — Charakterisiert sind Phosphoros und Hesperos nur Inghirami, Vasi fitt. I, Taf. 52 [Louvre].

Überall in den besprochenen Monumenten ist Eros in die verschiedensten Sagen und mit mythologischen Wesen verknüpft; auf seine eigne göttliche 44 Person bezieht sich nichts;[2] eigne Mythen hat er nicht, da Eros und Psyche der Vasenmalerei noch fremd sind. Diesen Mangel an Handlungen, die sich auf das Wesen und Leben des Eros selbst bezögen, suchten einige späte Maler durch eigne Erfindung zu ersetzen: Neapel 3218 B oben findet sich eine feierliche Aussendung des Gottes Eros: er steht auf dem Viergespann, Zeus reicht ihm die Schale zum Abschied in aller Form, Hermes führt den Wagen und Pan eilt voran. Auch ebenda 3252 (Relief am Halse) fährt Eros, von Hermes geleitet, übers Meer. Passeri 287 fliegt Nike dem Viergespann voran, während sich hinter Eros schon die Wirkung zeigt: ein Mann verfolgt und umfaßt eine Frau. Den Triumphzug der Eroten durch die Welt stellt ferner Neapel 3377 dar, vgl. 2022, R.C. 94. Alle diese Bilder gehören der spätern unteritalischen Periode an, die ja auch sonst sich die Feier des Eros besonders angelegen sein ließ.

---

[1] Zweifelhaft, doch wahrscheinlich bakchisch, ist CR. 1866 Taf. 5, 4 [Petersburg 884], wo zwei Eroten einen aufgeregten Stier, auf dem ein Mädchen, leiten und treiben. Über Mon. d. Inst. IV Taf. 43 [Wien Sacken-Kenner S. 163 Nr. 69] vgl. Steph. CR. 1865 S. 59, wonach Eros auch aufgeregt bakchisch, doch s. Helbig, Unters. üb. camp. Wandm. S. 175. Eros schlägt auch bei Gelagen der Sterblichen das Tympanon in demselben Sinne als Aufreger (Hancarville IV, 52 [Brit. Mus. F 48]; Millin II, 58 [Louvre]).

[2] Vielleicht wird Eros als Gott von Frauen verehrt Jatta 584 und Petersburg 860?

2. EROS IN DARSTELLUNGEN DES GEWÖHNLICHEN LEBENS.

Sehr groß ist die Masse des hieher Gehörigen, aber während wir in der vorigen Periode in die Verhältnisse der Jünglinge und Männer eingeführt wurden, so treffen wir hier lediglich die Beziehungen zu den Frauen, namentlich wird die Schönheit letzterer unzählige Male gefeiert. Um dies zu begreifen, muß man sich erinnern, wie sehr seit dem 4. Jahrh. Macht und Ansehen der weiblichen Schönheit wuchs; schon von Chäremon (Nauck S. 610) ist uns eine reizende Schilderung des nackten weiblichen Körpers erhalten, und die mittlere und neuere Komödie hat zu einem Hauptgegenstande die Liebe und das Leben mit den 45 Hetären, deren Bedeutung im gesellschaftlichen Leben in stetem Zunehmen war (vgl. Becker, Charikles II², 50). So dürfen wir uns nicht wundern, daß auch die Vasenmaler diese Stoffe eifrig ergriffen; aber nicht realistische Szenen der Wirklichkeit finden wir, sondern, indem diese Werke meist aus einer Idee geschaffen sind, wird ein göttliches Wesen wie Eros so oft eingeflochten, um die allgemeinen Elemente der Situation hervorzuheben und nirgends tritt das begriffliche Wesen des Eros dieser Periode mehr hervor als hier.

Da für eine Anordnung keine äußere Anhaltspunkte gegeben sind, so muß man nach inneren Gesichtspunkten suchen. Es lassen sich so zwei Hauptgruppen trennen, je nachdem Eros, objektiv gefaßt, Liebe oder Schönheit verleiht, oder (subjektiv) selbst nur Ausdruck dieser Zustände der Liebe oder Schönheit ist.

a) Objektiv-persönlich.

Zunächst verleiht Eros Liebe, er fordert dazu auf und ermuntert die Liebenden: auf der schönen Lekane CR. 1860 Taf. 1 [Petersburg 1791] ist auch eine Gruppe Liebender, ein Eros sucht den Jüngling dadurch festzuhalten, daß er sich an seinen Stock hängt (von Stephani unrichtig aufgefaßt). Beim Symposion, das durch Hetären verschönert wird, oder sonst im Hetärenverkehr ermuntert er oft die Paare.[1] In der maßvoll schönen Komposition Tischbein IV, 1 bildet Eros den Mittelpunkt, er scheint den Liebesantrag zu begünstigen und zugleich Genosse und Beschützer des Frauenlebens zu sein (hält er die Schuhe der Frau?). Tätiger erweist er sich, indem er schwebend das Mädchen, das der Jüngling umfangen will, an der Hand zum Gemache leitet (Panofka, Bild. ant. 46 Leb. 11, 1); nicht minder lebendig ist Millingen, Vas. div. Taf. 26 [München 3271]: ein Eros feuert das auf der Kline sich umarmende Paar noch mehr an, ein andrer bringt fliegend das Waschbecken herbei, links oben vielleicht Aphrodite, die selbst mit zwei Eroten ein Liebesgespräch lenkt: Jahn, Vas. mit Goldschmuck Taf. I, 1 [Athen, Collignon-Couve 1941]. Die Leidenschaft entzündet und ermuntert Eros ferner Neapel S. A. 699; 2924; Ant. du Bosph. Taf. 62, 2 [Petersburg 1794]; er

[1] Dubois-Mais. Intr. Taf. 19, 1; Taf. 45; Millin, Peint. de vas. I, 38 [Paris, Bibl. Nat. 433]; Laborde I, 28 [Wien Sacken-Kenner S. 242 Nr. 274]; Mon. d. Inst. IV, 24 [Berlin 4126].

leitet das Liebesgespräch Élite 4, 16, Petersburg 766, 775; zwei Eroten sind schützende Wächter des Paares Élite 4, 66, während eine verhüllte Frau aus dem Fenster sieht (ähnlich Neapel S. A. 369; Mus. Blacas Taf. 32 A [Brit. Mus. F 194]). Die Krone dieser Reihe bildet das attische Bild Arch. Zeit. 1873 Taf. 4 [Berlin 2706], wo der allgemeine Gedanke, daß auch der Jüngling der Frauenliebe unterliegt, lebendig zum Ausdruck gelangt: Eros als überredender Helfer der Mädchen hat sich auf den Schenkel des Jünglings gestellt (vgl. Petersburg 820, 1187) und weist ihn, der noch verwirrt (Stirnfalten) ins Leere blickt, auf das nahende Mädchen. Ganz verwandt ist ein anderes attisches Bild (Bull. d. Inst. 1874, 86), nur daß hier das Mädchen sitzt und der Jüngling herantritt, dem Eros überredend die Hand auf die Schulter legt und ihn auf die Schöne weist, ein Motiv, das wir schon auf zwei Paris-Vasen fanden (CR. 1863, Taf. 1, 1 [Petersburg 2020]; Arch. Zeit. 1867 Taf. 224 [Athen, Collignon-Couve 1942], also nicht allein auf dem Neapler Relief). Weniger klar ist das feine attische Bild Fröhner, Choix de Vas. 7, 1 (= Mus. de France 13, 3); Begegnungen von Epheben mit den Mädchen am Grabe sind bekanntlich auf attischen Lekythen sehr häufig; hier geschieht es am Altar und Götterbild (der Aphrodite?), wo das Mädchen betrübt (im Liebesschmerz?) sitzt, von Eros getröstet, der zu Gunsten des herbeigekommenen Epheben spricht. Fröhner folgt auch hier der französischen Wissenschaft und sieht Aphrodite und Adonis; eine Widerlegung dieser noch immer für viele (unten nach andern Gesichtspunkten zu erwähnende) Bilder beliebten Deutung glaube ich mir ersparen zu dürfen; sie kann sich nicht nur nirgends auf irgend ein charakteristisches Moment stützen, sondern es widersprechen ihr meist (wie hier) die Motive direkt; mit einer Methode aber, die alles aus allem machen kann, 47 ist nicht weiter zu rechten. Nur eine innere Unwahrscheinlichkeit jener Deutung sei noch hervorgehoben: ich finde nirgends unter den Vasen unsrer Periode Liebesszenen der Götter von solch allgemeinem genrehaftem Charakter, bar jedes individuellen Elementes, dagegen ist die Neigung gerade der attischen Produkte dieser Zeit (z. B. der Grablekythen) bekannt, möglichst allgemeine Szenen aus dem Leben zu wählen.

Aber nicht nur der Begriff Liebe, sondern auch der *Schönheit* liegt im Wesen des Eros: nur da ist Liebe, wo Schönheit; daß Eros Aphrodite zu bedienen und zu schmücken hat, fanden wir schon in der ersten Periode; aber erst in der Zeit des ganz freien Stils erscheint er als Liebreizverleiher auch gegen schöne Frauen, entsprechend der oben berührten Tatsache der wachsenden Anerkennung weiblicher Schönheit. (Vgl. übrigens Eurip. fr. 132, 324, Hipp. 526; Arist. Lys. 551 sind Aphrodite und Eros Schönheitsverleiher, die beide über einer Badeszene sitzen, Élite 4, 15.)

Betrachten wir zuerst die Fälle, wo eine einzelne *individuell gedachte Toiletteszene* durch Eros belebt wird; vor allem wenn nackte Frauen baden, wo dann Eros bald Schmuck herbeibringt und aus der Badewanne aufsteigt,

Schönheit verleihend,[1] oder als eigentlicher Diener das Gewand hält, Wasser eingießt, und beim Anzuge hilft.[2] Bei zwei nackten Mädchen, von denen eines die στλεγγίς hält (s. CR. 1865 S. 191), läßt Eros das Rädchen schnurren auf einem feinen Fragment, CR. 1862 Taf. I, 1 [Petersburg 1913]. Eine Besonderheit bietet Mus. Blacas Taf. 32 [Brit. Mus. F 194] (Verfall), wo Eros ebenfalls über dem Becken schwebt, aber ein Stier mit Menschengesicht so in das Becken sieht, als wolle er hineinspeien; gewiß ist es der Wasserdämon selbst, der hier noch eine 48 Nymphe trägt; diese Bildung der Wasserdämonen war ja in Unteritalien populär (vgl. übrigens Jahn, Arch. Zeit. 1862 S. 326 A. 46; Steph. CR. 1863 S. 118). — Auch sonst ist Eros der Schönheit gebende Diener der Frauen, er wäscht und schmückt die Füße der Schönen (Tischbein I, 2: Stackelb., Gräber der Hellenen Taf. 31; Jatta 1559), er legt ihr die Sandalen an, CR. 1860 Taf. 1 [Petersburg 1791], wo ein andrer die Armringe entgegenhält, ein dritter wollte eine Hydria herbeibringen, wird aber von einem Hunde geschreckt; mehr äußerlich angereiht sind die drei Eroten CR. 1861 Taf. 1. Ferner hält Eros dem Mädchen den Spiegel oder das Toilettekästchen, reicht ihm den Kopfschmuck, hilft den Chiton anziehen oder bringt ihn herbei (Jatta 500, 1527; Rossi, Vasi Blacas 1; Brit. Mus. C 5 [E 230], wo wieder ein staunender Satyr beigefügt; Campana ser. 11, 35; ohne bestimmte Handlung Jatta 1347, 1445). — Aber auch auf den Jüngling, der der Hetäre wartet, gießt Eros Schönheit aus seinem Alabastron (Élite 2, 49 [Brit. Mus. F 311]; auf das Paar Élite 4, 63 [Brit. Mus. F 108]).

Noch anziehender ist eine Reihe von Bildern, die, idealer gefaßt, den allgemeinen Gedanken einer Feier der Frauenschönheit verwirklichen. So fasse ich Minervini, Mon. di Barone Taf. 15 (fein) als Feier des Frauenlebens, das von Aphrodite und Eros beglückt wird; denn die stattliche Frau links ist Aphrodite, die dem von links herbeischwebenden Eros gebietet, auf die sitzende Frau zu schweben, die auch erwartend die Hände hebt; aber auch das stehende Mädchen in der Mitte wird von einem Eros beglückt.[3] Vor allem gehört aber hieher eine echt attische Komposition, die uns in mehreren Exemplaren aus Attika, dem südlichen Rußland und der Kyrenaika erhalten ist: überall sitzt eine Frau in der Mitte, 49 von Eroten umschwebt oder geschmückt, Dienerinnen mit Toilettegerät und beischwebende Niken bilden die wechselnde Umgebung. Die gewöhnliche Er-

[1] München 827 [3272] fein mit Gold, Hancarv. III Taf. 123; II Taf. 25; Passeri Taf. 39.

[2] Tischbein I, 59, wo zwei außerhalb zuschauende Satyrn die begehrliche Stimmung bezeichnen, welche die nackte Schönheit hervorruft; Élite 4, 19 [Neapel, Santangelo 647]; Tischbein II, 36 und 38; Neapel 2581; Ant. du Bosph. Taf. 57 [Petersburg 1795]; Arch. Zeit. 1872 S. 69; Petersburg 1245.

[3] Diesem Gedankenkreise gehört gewiß auch das durch seine streng symmetrische Entsprechung auffallende Bild Gerh. Mystb. Taf. 9 [Neapel, Santangelo 34] an, wo die Eroten mehr die Gefeierte im Kreise zu umtanzen als zu enteilen scheinen. Deutlicher ebenda Taf. 8 [Petersburg 340], wo sie auf sie zufliegen.

klärung sieht hier Aphrodite[1] ohne Begründung, vielmehr dem allgemeinen Charakter der Darstellung widersprechend. Aus Attika stammt das bei Heydemann, Gr. Vb. S. 11 [Athen, Collignon-Couve 1235] beschriebene Bild: Eros kauert auf der Hand der Frau, Dienerinnen und Niken; Ant. du Bosph. Taf. 49 [Petersburg 1811] kauert noch ein Eros auf der Hand einer der Dienerinnen; ebenda Taf. 52 [Ann. d. Inst. 1840, A, 11, Petersburg 1812]: Élite 4, 33b [Louvre] nur eine Nike; Petersburg 1813 ohne Dienerinnen, aber zwei Niken, die hier überall Andeutung der siegreichen Macht weiblicher Schönheit sind (vgl. Élite 4, 9; Steph. CR. 1863 S. 68, S. 155; 1865 S. 37). Ohne Nike und nur ein Eros Brit. Mus. C 58 [E 229]. Ferner die Fragmente feinsten Stils CR. 1862 Taf. I, 6 und 7 [Petersburg 1930]; I, 3; I, 4 [Petersburg 1920, 1919] etwas modifiziert (die Frau spiegelt nicht, schminkt sich). Hieher gehört auch Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 30 (Athen), wo ein Eros wie gewöhnlich die Frau mit Perlen schmückt, der andre ihr korbflechten hilft (soviel die Zerstörung erkennen läßt). Wer endlich überall nach mythologischen Namen sucht, dem mag Brit. Mus. C 4 [E 226] gelegen kommen: die Komposition ist im wesentlichen dieselbe, nur ist der Frau *ΕΛΕΝΗ*, dem Eros *ΠΟΘΟΣ* beigeschrieben; ganz unberechtigt wäre der Schluß, daß nun auch die übrigen Bilder die schöne Helena darstellten; denn alles bestimmt Charakterisierende fehlt, vielmehr ist klar, daß wir es mit einem allgemeinen Typus zu tun haben, bestimmt, die Schönheit des Weibes ganz allgemein zu feiern mit Hülfe von Eros und Nike; sehr leicht konnte nun aber ein Vasenmaler, um dem Typus ein individuelles Interesse zu geben, den Namen der gefeiertsten griechischen Schönheit, der Helena, beischreiben. — Ein vollkommenes Analogon zu der idealen Auffassung des wirklichen Lebens in diesen Bildern sind die attischen Grabreliefs des 4. und 3. Jahrh., die Rätsel bleiben, wenn man individuell realistische Szenen des Lebens darin sucht, die aber dennoch nicht durch tote Symbolik, sondern lebendgen Ausdruck und Handlung den allgemein bedeutenden Gedanken verwirklichen.

Als neutral endlich bezeichne ich Bilder, wo Eros weder dezidiert Liebe noch Schönheit erteilt; so in der schönen Darstellung Hancarv. I Taf. 32 [Brit. Mus. E 225], wo die Braut beschenkt wird und Aphrodite und Peitho, auf deren Hand Eros steht (vgl. Élite 3, 29), sowie Apoll und Chariten als Hochzeitsgötter anwesend sind; ähnlich Élite 4, 32 [Millin, Peint. de vas. II Taf. 43], wo Eros der Braut Kranz und Kästchen reicht. Besonders gehören hieher die zahlreichen Bilder, die einen, Kranz oder Binde bringende, Eros als beliebtes Symbol benützen, um anzuzeigen, daß die so geehrte Person schön ist oder liebt: so kränzt er bei Liebesunterhaltungen die Frau[2] oder den Jüngling.[3] Durch Inschrift ist Mon. d. Inst. IV, 47 [Paris, Bibl.

[1] Auch Helbig, Unters. S. 237, der einige Wandbilder damit vergleicht, deren Verwandtschaft jedoch sehr flüchtig und allgemein ist und auf die wesentlichen Punkte sich nicht erstreckt.

[2] Mon. d. Inst. IV, 23 [Brit. Mus. F 400]; Élite 4, 69, 73; Millingen, Vases div. Taf. 45; Mon. d. Inst. III, 47 [Krakau]; Rochette, Mon. In. 49 A, 2; Jatta 1527; Petersburg 1236.

[3] Élite 4, 74; Neapel S. A. 321, 651; Jatta 694; Petersburg 875; von ruhigem Charakter

Nat. 455] ausgezeichnet: *ΕΡΩΣ* sitzt über einer Frau, einen Kranz über sie haltend, geblendet, unschlüssig steht ein Mann vor ihr, deren Schönheit Eros andeutet. Auch die schöne Flötenspielerin im Komos bekränzt er (Hancarv. I, 40). Endlich schwebt er bloß auf das Liebespaar zu[1] oder sitzt darüber.[2] Die wenig charakteristische, nur andeutende Art dieser Bilder läßt auch zu, ihn als bloßen Stimmungsausdruck zu fassen. Als allgemeiner Beschützer der Frauenschönheit erscheint Eros noch Élite 4, 34; Moses, Vas. Engl. 10; vielleicht Hancarv. I Taf. 71 [Brit. Mus. E 433]. Millingen, Vases div. Taf. 60 [Neapel 3167] noch strengeren Stils ist nicht ganz klar (vgl. Jahn, Ann. d. Inst. 1841, 284), ein kleiner Eros kauert auf (51) der Hand eines Mädchens (wie öfter, z. B. Petersburg 1187 B, vor ihr ein Jüngling mit Liebesgeschenk), das Ganze sieht einem feierlichen Zuge gleich (vgl. Élite 4, 33; Hancarv. IV Taf. 96; München 358 [2431]), vielleicht um eine Neuvermählte zu beschenken. — Ganz singulär scheint Élite 4, 44 zu sein; vielleicht darf man den Gedanken darin suchen, Liebe und Schönheit sind nicht mit roher Gewalt zu erlangen? (vgl. Plat. Symp. 195 E). — Dem Verfallstile gehört an Jatta 1417, wo Eros einen Pfeil abschießt auf ein auf die Kniee gefallenes Mädchen, das ähnliche Bild Petersburg 1181 ward schon erwähnt.

Endlich sei noch eine Reihe von Bildern erwähnt, die, weil man sie nicht im Zusammenhang betrachtete, bisher zu den verschiedensten falschen Auslegungen Anlaß gaben; es sind dies die mit Eroten verbundenen w e i b l i c h e n K ö p f e. Schon seit alter Zeit geschah es nicht selten, daß man eine Darstellung dadurch abzukürzen suchte, daß man die Hauptpersonen in Büstenform gab (vgl. z. B. Mus. Greg. II Taf. 66, 3 b; Laborde II, 23 [Wien Sacken-Kenner S. 155 Nr. 12]; Campana ser. 4, 104; ser. 9, G, 394; Mon. d. Inst. IV, 46, 1 [Paris, Bibl. Nat. 472]; Gerh. Ak. Abh. Taf. 68, 3; Lenormant, Coll. Raifé 1408; und die häufigen Barbarenköpfe mit Greif- und Roßkopf Heydemann, Gr. Vb. Taf. 7, 2 [Athen, Collignon-Couve 1863], Petersburg 2191 ff.). So ist es nur als eine Abkürzung zu fassen, wenn der Vasenmaler, der so unzählige Male die Frauenschönheit zu feiern suchte, nun einmal bloß einen Frauenkopf gibt und Eros als Andeutung der Schönheit und Liebenswürdigkeit hinzufügt; die Frauenköpfe sind nirgends bestimmt charakterisiert, so daß wir überall, wie auch bei den unzähligen einzelnen Frauenköpfen unteritalischer Gefäße nur eine Sterbliche erkennen dürfen. Die Eroten (bald mehrere, bald nur einer) bringen bald einen Kranz oder eine Tänie, bald schweben sie nur so auf den Kopf zu oder sie sitzen zu beiden Seiten oder

ist die Szene Élite 2, 23 A. [Brit. Mus. F 399], Berlin 880 [3200], wo die musische Beziehung des Eros vorwiegt.

[1] Élite 4, 64 [Paris, Bibl. Nat. 953]; Gerh. Mystb. Taf. 6 [Turin]; Neapel S. A. 599; Ann. d. Inst. 1843, A.

[2] Arch. Zeit. 1871 Taf. 56, 1 [Neapel 2574] wo das Paar alla morra spielt; Gerh. Mystb. Taf. 11, 1, wo es Ball spielt; Hancarv. I, 74 [Brit. Mus. F 314]; Ann. d. Inst. 1870, S [Bonn]; Élite 4, 75; Neapel 2867; Berlin 888 [3163], 1037 [3275].

umtanzen gar den Kopf; einige Male ist noch eine Frau in ganzer Gestalt hinzugefügt, es ist die Dienerin (vgl. die Satyrn neben Dionysos' Büste).

Folgende Fälle gehören hieher:

Gerhard, Apul. Vb. Taf. B, 10 [Archäol. ep. Mitt. a. Öst. III, S. 58, Nr. 251]; Bull. Nap. N. S. 6 Taf. 10 [Brit. Mus. F 278]; Élite 4, 1 [Louvre] und 2 [Petersburg 424] = Gerh. Mystb. Taf. 3; Neapel 3418;[1] Arch. Zeit. 1850 Taf. 16, 4; Brit. Mus. C 25 [F 13]; C 41 [E 713]; Petersburg 2009; Fröhner, Choix de Vas. gr. S. 28 I, M, R; Neapel 2876, 2925, 2863, 3221 A und B; 3218, 2882, S. A. 483, 287; 697 umtanzen sie den Kopf in phrygischer Kleidung. Asiatische Schönheit wird gefeiert, wenn ein Jünglingskopf mit Barbarenmütze von Eroten umgeben ist wie Neapel 3218 B.[2] 52

Etwas ganz andres ist es mit Fröhner, Choix Taf. 6 und Mon. d. Inst. IV, 39 [Paris, Bibl. Nat. 821] (wovon München 558 [2711] eine Replik); noch Stark (Heidelb. Jahrb. 1871, 15) scheidet gar nicht, indem er überall, wo Eroten und ein Kopf vorhanden sind, eine aufsteigende Aphrodite sehen will, eine Deutung, deren Unmöglichkeit aus der obigen Zusammenstellung hervorgeht. Hier liegt zunächst ein wesentlicher Unterschied darin, daß Eros oder die Eroten weg- und entfliegen; ferner kommen auf dem einen Bilde die Satyrn hinzu, auf dem andern ist der Kopf durch ein Blumenszepter als höheres Wesen charakterisiert; Strube (Studien S. 70 ff.) hat hier Gaea richtig erkannt, wie er auch das Motiv im ganzen richtig faßt, seine Deutung jedoch ist durchaus nicht haltbar; meine eigenen Vermutungen hierüber auseinanderzusetzen würde zu weit führen, auch ist es besser, wenn man solchen Problemen gegenüber ruhig wartet, bis spätre Entdeckungen vielleicht das gewünschte sichere Licht verbreiten. [Vgl. Jahrbuch des Inst. 1891 S. 112. Roscher's Lex. d. Myth. I S. 1342.]

b) Subjektiv-psychologisch. 53

Ohne eine streng logische Unterscheidung durchführen zu wollen, was bei unsern Monumenten überhaupt unzulässig wäre, fasse ich die Fälle zusammen, wo Eros mehr zuständlich als Stimmungsausdruck gefaßt wird. Auch hier scheiden sich zwei Gruppen, je nachdem Eros als Liebesprinzip in jedweder Handlung erscheint, oder vermöge der Charakterähnlichkeit eine dauernde Verbindung mit gewissen Personen eingegangen hat.

[1] Ganz dieselbe Komposition wie auf diesen Vasen ist zur Dekoration verwandt auf zwei Terrakottamedaillons bei Millingen Mon. Un. II Taf. 19 und 20 und einem Stirnziegel (Campana, Op. in plast. 11) und wahrscheinlich auf dem Kapitell Mus. Borb. 15 Taf. 40.

[2] Häufig ist es, daß Eros und der Frauenkopf auf beide Seiten der Vase verteilt sind, z. B. Gerh. Apul. Vb. Taf. 3 [Berlin 3263]; Petersburg 1132, 1159, 1359; Berlin 1060 [3283], 1158 [4128], 1164 [3093], 1184 [3230]; Neapel 2320, 3233, 2888 A; S. A. 360; 491 hat der Frauenkopf Rückenflügel, wie auch Berlin 1070 [4125], 1253 [3392], 1994 [3545]; Bull. d. Inst. 1868, 187; Biardot, Terresc. 40; Lenorm., Coll. Raifé 1405: es sind eben Niken, in ihrer Beziehung zu den Frauen.

Eros steht hinter einem Jüngling, der einer Hetäre eine Tänie anbietet, ebenfalls die Tänie haltend (Dubois-Mais. Intr. 42 Taf. 2; ähnlich Neapel 3248, Berlin 1056 [3042]), er hält die Oinochoe beim Abschiedstrunke der Liebenden (Élite 4, 95, noch von Helbig, Unters. S. 236 ohne Grund als Ares und Aphrodite gefaßt); besonders aber zeigt sein Herbeischweben die Liebesstimmung an: so eilt er mit einem Kranze auf Sappho zu, durch die Inschrift als *ΤΑΛΑΣ* bezeichnet, war es doch vor allem unglückliche Liebe, die ihr Dichtergemüt erfüllte (Abh. der sächs. Ges. 8 Taf. 1, 1; ähnlich sind zu fassen Brit. Mus. 1255 [E 792]; Berlin 877 [2387]). Fein ist Cab. Pourtalès Taf. 33, 1: das Mädchen denkt des Geliebten, ist zerstreut und wird aufgemuntert bei der Arbeit. Verliebte Mädchen scheinen auch Gerh. Mystb. Taf. 10 dargestellt, die eine spielt Harfe, die andre läßt das Liebesrädchen schnurren, oben aber sitzen Aphrodite und Eros. Erotische Stimmung herrscht auch beim Kottabosspiel (vgl. Philol. 26, 216), drum schmückt oder richtet Eros den Ständer her (Inghir. Vasi fitt. Taf. 177; Neapel S. A. 302; 2308; Bull. d. Inst. 1869, 30, 10 allein). Als Ausdruck der Stimmung des Liebhabers (der trauernde Jüngling des Rev.) schmückt Eros die Grabstele, auf der des Mädchens Kopf und Fuß und dabei *καλ[η* gezeichnet ist (München 294 [2348]; vielleicht ist ähnlich zu fassen Élite 2, 97 A [Neapel 2902]).

Am reichsten an anmutig phantasievollen Erfindungen sind aber auch hier 54 die feinen kleinen, meist attischen Gefäße: verliebte Mädchen bringen den Liebesmächten gern ein Opfer, ihre Stimmung zeigt Eros an, der herbeischwebt oder hilft (Stackelberg Taf. 35, 4; Heydemann, Gr. Vb. S. 2, 3 [Athen, Collignon-Couve 1946], Eros trägt die Fruchtschüssel herbei; Neapel 2050; Campana ser. 9 G, 172 legt Eros selbst den Weihrauch ins Thymiaterion; Brit. Mus. C 40 [E 714]), auch dem Liebespaare ist er so behülflich (CR. 1865 S. 102 Vign. [Petersburg 1563 a], wo Eros wieder den Fruchtteller zu der Herme trägt.[1] Daß Gänse nicht nur die Lieblingsvögel der Frauen waren, sondern auch besonders als Liebesgeschenke Verwendung fanden, ist bekannt; deshalb überbringt sie Eros den Frauen: so fasse ich Revue archéol. 1864 Taf. 1, wo Eros die Gans herbeigebracht hat,[2] freudig empfängt die Frau das Geschenk (Fröhner, Mus. de France Taf. 13, 4, weder Aphrodite noch Leda), und schon hat sie das Tier auf den Schoß genommen (Bull. d. Inst. 1868, 158, 19, nicht Leda, vgl. ebenda 1869, 252). Dem ersten Bilde am nächsten steht Bull. d. Inst. 1868, 155, 10, nur daß hinter Eros ein Jüngling mit Kerykeion sitzt; ob ein Liebesabenteuer des Hermes oder ein Bote vom fernen Geliebten? Hieher ferner Mon. d. Inst. IV, 10 [Palermo]; Eroten mit Gänsen und Frauen auch Brit. Mus. 1634 [F 139]. — Auch eine Schale mit Äpfeln ist ein willkommenes Geschenk für das Mädchen aus Eros' Hand (Heydemann, Gr. Vb. S. 9).

[1] Mehr der ältern Periode schließt sich an Petersburg 1481, wo Eros für den Jüngling (des Reverses) das Liebesopfer darbringt.

[2] Das „Ei" neben der Frau ist auch kein Schild, sondern ein Tympanon als Spielzeug der Mädchen.

Nicht minder wird die Entsendung des Eros mit Liebesgruß und Geschenk dargestellt, so Heydemann, Gr. Vb. S. 2 Nr. 2 [Athen, Collignon-Couve 1949], wo sich Eros eiligst mit der Frucht von dem Mädchen entfernt, mit einem Kästchen und Liebesbinde Bull. d. Inst. 1867, 234, 28 [Benndorf, Griech. u. sicil. V. Taf. 50, 1].[1] Den Schluß bildet es, wenn Eros flötend vor dem Brautzuge herschwebt (auf dem herrlichen Fragment bei Heydemann, Gr. Vb. Taf. 10, 1 [Athen, Collignon-Couve 1224]) — wie in den meisten obigen Bildern ist ihm eine reale Handlung zuerteilt, ohne aus den Grenzen des Begrifflich-Symbolischen zu gehen, indem er eben Ausdruck der Liebesstimmung ist. 55

Eines der beliebtesten Kunstsymbole war es aber, Eros die Mädchen verfolgend darzustellen, um das Eindringen der Liebesleidenschaft zu bezeichnen; denn Eros verfolgt nicht für sich selbst, wie die andern zu vollen menschlichen Personen gewordenen Götter, sondern in dem psychologisch-symbolischen Sinne unsres Eros auf Vasen. Daß man dem Eros entflieht ist sehr begreiflich, wenn man sich der allgemein verbreiteten Anschauung erinnert, daß die Liebe auch ein schlimmes Übel sei: schon Sappho nannte Eros *γλυκυπικρος*, und Ibykos zittert, wenn er herankömmt (fr. 2); vgl. ferner Eurip. fr. 340 *καὶ γὰρ οὐκ αὐθαίρετοι βροτοῖς ἔρωτες οὐδ' ἑκουσία νόσος*; fr. 132 ist Eros *μόχθων δημιουργός*, ein *τύραννος ἀνδρῶν* ebenda und Hipp. 538; vgl. noch fr. 867, fr. 26, fr. 889; Bion id. 4 [Wilamowitz, Bucol. S. 142, 9], 13 flieht den Eros, doch hilft es nichts und ist unmöglich (Anth. Pal. 5, 59; Appendix ep. Jacobs 379).

Daß Eros nicht für seine Person verfolgt, wird klar aus Millin, Peint. de Vas. II, Taf. 45, wo ein Jüngling den Eros anzutreiben sucht, seiner spröden, fliehenden Geliebten Liebe einzuflößen; ähnlich Berlin 1076 [3177]. Sonst verfolgt Eros das Mädchen, entweder laufend oder schwebend, allein; manchmal wird nach beliebtem Schema noch eine enteilende oder auch nachlaufende Frau hinzugefügt.[2] Doch auch unter mehrere Jünglinge, die Mädchen verfolgen, ist Eros gemischt, gleichsam als Erklärung, daß alles Liebesverfolgungen sind (Neapel 2416, 2418, 3247). Die zarte Jugendliebe endlich soll der Eros *ΙΤΥΛΟΣ* bezeichnen Bull. Nap. 2 S. 14 (vgl. Jahn, Darst. gr. Dichter S. 714). Auch hier, wie überall in dieser Periode, macht sich Eros nur mit den Mädchen zu schaffen. 56

[1] Obwohl sich Benndorf hätte auf ein Epigramm stützen können (Anth. Pal. 9, 616), wo Eros den Chariten im Bade die Kleider stiehlt, so enthält doch seine Deutung, es habe hier Eros dem Mädchen die Sachen geraubt, einen im Kreise dieser Bilder und überhaupt der Vasenmalerei geradezu unmöglichen Gedanken; dazu kommt, daß die Mädchen auf unsern Bildern meist fast nackt sind und nichts auf das Bad weist.

[2] Tischbein III, 26, 27; Inghir. Vasi fitt. Taf. 281; Passeri 93; Heydem. Gr. Vb. S. 2 Nr. 4 [zu Taf. I, 3] (auch hier ist wieder ein Satyr beigefügt); Arch. Anz. 1856, 244 (Athen); Petersburg 1627, 1937, 1940, 2006, 2008, 2018, 768; Jatta 1319; Berlin 1182 [3348] (auf dem Revers verfolgt der Jüngling selbst das Mädchen); zu Roß (über dessen erotischen Charakter Stephani CR. 1864 S. 28) CR. 1867 S. 48 Vign. [Petersburg 1939], Ant. du Bosph. Taf. 56, 3 [Petersburg 1936].

Drei sehr charakteristische Szenen aus dem Liebeleben zeigt eine attische Pyxis (Heydemann, Gr. Vb. S. 9, 8): erst die spröde Flucht vor dem verfolgenden Eros, dann das unbesonnene Hereinfallen (einem hineilenden, zurückbleibenden Mädchen naht von vorn ein Eros) und schließlich das volle Verliebtsein (Eros in freundlichem Verkehre mit der Frau). Letzteres Symbol, das Herannahen des Eros mit dem Kistchen, ist in demselben Sinne angewandt Heydemann, Gr. Vb. Taf. 9, 1 [Athen, Collignon-Couve 1957] bei dem vereinten Paare, während der Eros bei der andern spröden Frau noch ruhig spielt. Überhaupt wird nun das plötzliche Überkommen der Leidenschaft dadurch ausgedrückt, daß Eros stürmisch an das Mädchen herantritt, wodurch wir erinnert werden an Eur. Hipp. 1274: *θέλγει δ' Ἔρως ᾧ μαινομέναν κραδίαν — ἐφορμάσῃ* oder ebenda 527, wo *ἐπιστρατεύειν* von Eros gebraucht wird.[1] So auf dem schönen Bilde Stackelberg Taf. 31, wo er heranstürmt, als wolle er sie umfangen, nur leise wehrt sie ab; ähnlich Neapel 3354, R. C. 136 B. Fester schon hat sich Eros eingenistet, wenn er auf dem Schoße des Mädchens sitzt, wie Neapel S. A. 317, 580, auf dem Schoße Helenas Overb. Gall. Taf. 12, 8 [Berlin 3182].

Den wohl vorbereiteten Endpunkt dieser Reihe bildet es, wenn Eros die 57 Frau glühend umarmt, ja küßt.[2] Leider sind auch diese Bilder sehr mißverstanden worden, indem man wieder Aphrodite annahm (vgl. Steph. CR. 1860 S. 89; 1863 S. 64; 1865 S. 160; Bernoulli, Aphr. S. 392) und so ohne alles Recht dem Geiste der Vasenmalerei ins Gesicht schlug. Schon der Zusammenhang, in den ich diese Bilder gesetzt habe, und unsre bisherigen Resultate zeigen, daß auch hier nur eine Sterbliche gemeint sein kann, doch verdient die Frage diesmal eine nähere Beleuchtung. Bei alexandrinischen Dichtern freilich kömmt es nun auch vor, daß Aphrodite den Sohn umarmt und küßt (Apoll. Rh. 3, 149, ihm nachgeahmt Nonnos 33, 143; 41, 400; Ovid. Met. 5, 364), immer aber in der bestimmten Absicht, ihn günstig zu stimmen und zu etwas zu überreden; überall ferner ist es Aphrodite, die Eros an sich zieht und umarmt, ganz dem mütterlichen Verhältnisse entsprechend; auf unsern Vasen dagegen ist es konsequent umgekehrt, Eros wirft sich hier stürmisch an die Brust der Frau, wofür, wenn es seine Mutter wäre, wahrlich gar kein Grund einleuchtete. Dagegen gewinnt unsre Darstellung erst Verständnis und Leben, wenn wir eine Sterbliche erkennen, die den stürmischen Anfällen des Eros wollüstig freudig unterliegt. Daß Eros das Mädchen umarmt ist ein rein künstlerisches Symbol ganz im Sinne der obigen; wir dürfen daher nicht erwarten, aus der Poesie Zeugnisse dafür holen zu können; doch ist es

[1] Wie auch bei Xenoph. Eph. 1, 2; Eustath. De amor. Ism. 10 S. 462; vgl. Lucian, Dial. deor. 20, 15 *Ἔρως ὅλος παρελθὼν ἐς αὐτὴν ἀναγκάσει ἐρᾶν.*

[2] Élite 4, 42 und 43 [Paris, Bibl. Nat. 987] (darüber ein Knabe nach Gänsen haschend, zur Raumfullung); Tischbein III, 23 (die kleine Figur links ist ein dienendes Kind, wie z. B. bei Fröhner, Mus. de Fr. Taf. 40, 2, vgl. die verwandten Figuren auf den Grabstelen Pervanoglu, Grabst. S. 28 ff. ; beim Bade Élite 4, 14.

eine verwandte, nur eben poetische, Symbolik, wenn Eros bei Theokrit. id. 2, 55 wie ein Blutegel alles Blut aussaugt; daß Eros die Menschen gerne küßt, geht hervor aus Mosch. id. 1, 26; Longus, Past. 2, 4 ff. Bestätigt wird unsre Deutung, wenn Eros Helena oder Orpheus umarmt, ebenfalls nur um das Erfülltsein von Liebe zu bezeichnen (Bull. Nap. 5 Taf. 6; Neapel S. A. 709).[1] — Ich lege deshalb so viel Gewicht auf diese Erklärung, weil diese Bilder, erst so gefaßt, sich in das [58] Ganze der Vasenmalerei vortrefflich einreihen und ihrer symbolisch-begrifflichen Auffassung des Eros entsprechen; von diesem Standpunkt gefaßt kann man die Deutung als Aphrodite für geradezu unmöglich erklären; eine so signifikante Handlung des Eros ohne jede weitere Veranlassung und Bedeutung, nur ein menschlich-persönliches und noch dazu willkürlich-seltsames Verhältnis ausdrückend, würde im Bereiche der Vasenmalerei als ein Rätsel dastehen.

Aus denselben Gesichtspunkten muß ich einer andern, bisher allgemein angenommenen Deutung widersprechen; ich meine Jahn, Beitr. Taf. 7, 1 [Brit. Mus. F 220], denn daß hier Aphrodite Eroten abwäge, wie viel der oder der mehr koste und sie danach verhandle, liegt weder in den Motiven des Bildes noch im Geiste der Vasenmalerei: es ist vielmehr der Wetteifer zweier Liebenden dargestellt: ernst sehen sie sich an und wägen ihre gegenseitige Liebe ab, welche schwerer, welche stärker sei; es kämpfen Eros und Anteros wetteifernd gegeneinander, denn wenn irgendwo, so bieten sich hier diese Namen passend, aber auch nicht notwendig an. Durch die offenbare Analogie der Psychostasie erhält das Ganze etwas Humoristisches.

Doch gehen wir zur zweiten Gruppe über: ganz wie Eros der ständige Begleiter des Dionysos ward wegen des beiden gemeinsamen Charakters der Ekstase, so verbindet ihn auch die Charakterähnlichkeit, die Jugendanmut und Schönheit, dauernd den Mädchen; denn Eros ist *παρθένιος* (Anakr. fr. 13) und *νεότητι χαίρει* (Longus, Pastor. 2, 7); wie er im Thiasos der Geist der wilden bakchischen Aufregung ist, so repräsentiert er hier den Reiz der Liebenswürdigkeit, der am Wesen und Leben der Mädchen haftet und besonders in ihren Spielen hervortritt; so schwebt denn Eros über zwei spielenden Mädchen CR. 1860 Taf. 1 [Petersburg [59] 1791]; zwischen zwei schaukelnden Gerh. Ant. Bildw. Taf. 53; ebenda 54 [Brit. Mus. F 123] stößt er selbst die Schaukel. Öfter beteiligt er sich beim beliebten Ballspiel: Élite 4, 60 [Neapel 2872] überrascht er sie, wie auch Arch. Zeit. 1853 Taf. 57, 2 [Wien]; Laborde I S. 66; Campana ser. 4, 228; Wien [Sacken-Kenner S. 204 Nr. 153];

---

[1] Auch die schöne Spiegelkapsel CR. 1865 Taf. 5, 1 ist auf eine Sterbliche zu deuten, nicht ohne lebendige Beziehung auf die schöne Besitzerin, ebenso die Gemme ebenda 1860 Taf. 4, 7, beide Monumente gehören ins 4. Jahrhundert.

ebenda S. 245 Nr. 289, Durand 585 (Vénus-Libitina und Amour infernal!); Laborde I, 47 fängt ein kleiner Eros den Ball auf, ein größrer hängt auf dem Rücken einer Frau im *ἐφεδρισμός* als Sieger (vgl. Hermann Gr. Ant. 3, 33, 36); gewiß ist ähnlich als Spiel der Frauen München 786 [2396] zu fassen, denn es ist Eros, wie so oft, weiß gemalt, mit kleiner Chlamys auf dem linken Arm, und nicht ein „Mädchen“ (Jahn), der lustig antreibend den Frauen vorangeht, die sich, im oben erwähnten Sinne, auf dem Rücken tragen; der Satyr bei ähnlichen Szenen hat nichts Auffallendes. Auch über zwei alla morra spielenden Mädchen schwebt Eros (Ann. d. Inst. 1866, U [Krakau] fein), die Mädchen haben sich auf ihre Hydrien niedergelassen; beim Wasserholen selbst, wo die Anmut der Mädchen so lebhaft hervortritt, sind sie ebenfalls von Eroten begleitet (Neapel 2373 „fein“); ja selbst auf häuslich beschäftigte spinnende Mädchen fliegt Eros zu (Bull. d. Inst. 1871, 158, 5).[1] Neben diese charakteristischen Haupttätigkeiten der Mädchen gesellt sich die musikalische Unterhaltung, die Eros, wie immer, besonders begünstigt: so fliegt er auf das leierspielende sitzende Mädchen mit ausgebreiteten Armen zu, während das andre Flöten hält, auf zwei ganz ähnlichen feinen Vasen (CR. 1868 S. 79 Vign. und Bull. d. Inst. 1865, 54; ähnlich auch Neapel R. C. 134). Ein musisches Vergnügen ist auch der Waffentanz (Élite 2, 80 [Florenz]), weshalb Eros mit der Leier unter den Mädchen als Zuschauer schwebt. Endlich tanzt Eros auch selbst mit den Mädchen.[2] Ja, es läßt ein Mädchen sogar den Eros auf ihrem Fuße tanzen (Tischbein III, 28). Nicht ganz klar ist mir das oft publizierte Bild Élite 4, 85 [Karlsruhe 278, Furtwängler-Reichhold II, 78. Österr. Jahresh. XI, S. 91] geworden; am einfachsten wäre es, anzunehmen, daß Eros den Mädchen eben beim Früchtepflücken hilft, wie er ja auch den Nymphen des Dionysos bei derselben Beschäftigung an die Hand geht (Ant. du Bosph. Taf. 63, 2 [Petersburg 1788]). — Überall ist hier das mädchenhaft-liebenswürdige Wesen des Eros das verbindende Glied zwischen ihm und den Mädchen; drum beteiligt er sich auch keineswegs an den männlichen Spielen;[3] jener Eros, der nur mit den Epheben spielt, ja in den Kampf voran eilt, ist hier vollkommen verklungen. Dagegen könnte man nur anführen Millin, Peint. de Vas. Taf. 45 [Louvre] = Welcker A. D. III, Taf. 35, 2, doch hier mag das noch nicht sicher gedeutete Spiel eine erotische Bedeutung haben, etwa wie der Kottabos; wo nicht, so läßt die Ungenauigkeit der Zeichnungen in Millin's Werk auch die Vermutung zu, daß das Original nicht zwei Eroten, sondern zwei Niken hatte.

[1] Er angelt mit zwei Mädchen auf einer sehr späten polychromen Vase bei Jahn, Vas. mit Goldschm. S. 16 Nr. 32 [Louvre].

[2] Hancarv. IV, 81 mit Krotalen, Neapel 2919 mit Tympanon, vielleicht sind daher Mänaden zu erkennen.

[3] Somit erweist sich die von Jahn oft wiederholte Behauptung (z. B. Ber. d. s. G. 1854 S. 244), Eros könne bei jeder Beschäftigung der weiblichen und männlichen Jugend teilnehmen, als wenigstens für diese Periode unrichtig.

c) Unteritalische Bilder des Verfalls.

Endlich ist noch eine große Reihe von Vasen übrig, die Stil und Auffassung nach durchaus der Periode des Verfalls angehören und sämtlich aus Unteritalien stammen. Vergebens sucht man in ihnen nach klaren Motiven einer Handlung, dagegen treffen wir eine Fülle von Attributen, mit denen die Personen überladen erscheinen und die entweder der Toilette oder dem aphrodisisch-dionysischen Kreise angehören; es sind namentlich das Kästchen, Schale, Kranz, Zweig, Tänie, Spiegel, Fächer, Leiterchen, Vogel, Rädchen, Ball, Eimer, Tympanon, Weintraube, 61 Flöte, auch Fackel und Thyrsos. Von einer Handlung kann man eigentlich nie reden, da es nur Schemata sind, die beliebig verwendet werden; am häufigsten sind außer ruhig stehenden oder sitzenden besonders laufende und ein Bein höher stellende Figuren.

Am nächsten an das schon besprochne schließen sich Bilder an, die sich deutlich als verflachte Liebesunterhaltungen kund geben: so wenn Eros einen Jüngling in Frauengesellschaft kränzt[1] oder auf die Frau zufliegt.[2] Noch oberflächlicher, wenn Eros bloß oben sitzt oder schwebt.[3]

Das häufigste aber ist, daß Frauen und Jünglinge (je nach dem Raum eine größre oder geringre Anzahl) mit einem oder mehreren Eroten gruppiert sind ohne jede Handlung, in den gewöhnlichsten Stellungen und mit möglichst vielen Attributen; sie sitzen oder schreiten, oft in langer Reihe, indem manchmal Eros voranläuft.[4] Seltner findet sich Eros mit einem Jünglinge allein zusammen.[5] — Das ungleich häufigste aber sind die zahllosen Fälle, wo Eros mit einer oder mehreren Frauen allein zusammengestellt wird; in höchst eintöniger Weise sitzt 62 bald Eros, bald die Frau, oder es läuft eines auf das andre zu oder ihm nach.[6]

---

[1] Dubois-Mais. Intr. Taf. 41, 2; Tischbein II, Taf. 32; Inghir. Vas. fitt. Taf. 174; Élite 4, 74; Passeri 86; Petersburg 770; Neapel 2023, 2568, 2577, 2573, S. A. 533, 539.

[2] München 840 [3292], Neapel 1909, 1920, 1998, 2357, S. A. 21, 530.

[3] z. B. Mus. Blacas Taf. 8 [Brit. Mus. F 270]; Bull. Nap. 2 Taf. 4; Neapel 2084, S. A. 328; Petersburg 346.

[4] z. B. Rochette, Mon. In. Taf. 45, 3 [Petersburg 424]; Ann. d. Inst. 1840, O; Mon. d. Inst. IV, 17 [Neapel 3219]; Passeri 35, 36, 47, 67, Gerh. Apul. Vb. Taf. A, 12 [Berlin 3243]; Neapel 3220, 3221, 3224, 3218, auch Laborde I, 13 [Wien, Sacken-Kenner S. 181 Nr. 98]; Hancarv. III, 47, wo auch wie öfter eine Badewanne vorkömmt; Berlin 1006 sind alle um einen großen Krater versammelt; Neapel 3238, 1987, 2145, 2646, 2304, S. A. 341; Passeri 10; es mischen sich Satyrn ein Neapel 2572, wo Eros voranläuft, 3236. Variationen ohne Bedeutung scheinen Passeri 198; Millin, Peint. de Vas. II, Taf. 40 [Louvre], wo Eros weggeht, vgl. Brit. Mus. 1313 [F 63], 1589 [F 202].

[5] z. B. Laborde II, 28 [Wien, Sacken-Kenner S. 181 Nr. 168]; Neapel 2233, 1757 A, 2679, 1940, 1818 A.

[6] z. B. Ann. d. Inst. 1852, Q [Neapel 1982]; Hancarv. III, 126; Passeri 5, 54, 55, 61, 62, 79, 87, 94, 115, 185; Caylus, Recueil I Taf. 38; Neapel 1973, 1939, 1933, 2009, 2343, 1915, 1943, 1968, 2010, 2012, 2197, 2307, 2680, S. A. 213, 326, 330, 359, 647; Petersburg 819, 776, 1093, 1102, 1190, 1192, 1197, 1234, 1241, 1249, 1252, 1306; Berlin 787 [3441], 899 [3336],

Die Frage nach der Bedeutung dieser Bilder ist nicht leicht zu beantworten; mit Recht hat man die Annahme von Mysterienszenen aufgegeben; andrerseits können aber auch eigentliche Szenen aus dem täglichen Leben nicht gemeint sein, indem kaum die erst erwähnten Beispiele sich so fassen lassen; sonst deutet alles darauf hin, daß es dem Maler nur darauf ankam, durch eine allgemeine Zusammenstellung der Figuren gewisse allgemeine Anschauungen und Gedanken im Beschauer zu wecken. Von den Attributen wird nie ein charakteristischer Gebrauch gemacht und die Gestalten werden in eine durchaus ideale Sphäre gerückt; besonders bezeichnend für diese abstrakte Allgemeinheit ist, was bei diesem weiblich üppigen Volke sonst unerklärlich wäre, daß meistens rohe Felsen zum Sitze dienen; dazu kömmt, daß manchmal eine Frau einen Thyrsos trägt oder sich Satyrn einmischen. — Nicht selten finden wir Bilder wie die besprochenen neben künstlerisch bedeutenden mythologischen Vorstellungen an den untergeordneten Teilen desselben Gefäßes, woraus hervorgeht, daß es nicht Unvermögen war, eine Szene des täglichen Lebens darzustellen, sondern daß man eben nur ganz Allgemeines geben wollte (gerade wie bei den sogenannten Mantelfiguren auf dem Revers der besten Vasen); diese allgemeinen Gedanken aber künstlerisch durchzubilden, war bei solchen Nebenvorstellungen zu viel verlangt, und später, als sie die Hauptdarstellungen wurden, war auch die künstlerische Fähigkeit geschwunden; man begnügte sich also, statt durch Handlung und Charakteristik, das Gewollte wesentlich durch Attribute auszudrücken, wodurch die Figuren freilich zu Zeichen herabsanken. — Suchen wir nun die Art dieser allgemeinen Vorstellungen näher zu bestimmen: die Attribute beziehen sich alle auf sinnliches Wohlleben und Glück, es sind die bei der Toilette sowie im Kreise der Aphrodite und des Dionysos gewöhnlichen; daß ein Krater einmal den Mittelpunkt der Versammlung bildet und Weintrauben sich oft in ihren Händen finden, weist deutlich darauf hin, daß sie besonders von dionysischen Genüssen beglückt sind. Auch Eros trägt alle bakchischen Attribute; die Allgemeinheit der ganzen Darstellungen hat auch ihm eine allgemeinere Bedeutung verliehen, immer ist er eine Hauptperson und verkehrt freundlich mit den Menschen, er erhebt sie in eine ideale Sphäre, er beglückt sie, indem er mit ihnen ganz auf einem Fuße verkehrt (Eros ist fast immer jünglingshaft), ja er ist offenbar zu einem allgemeinen Glücksdämon, zum Repräsentanten der Schönheit und des sinnlichen Wohllebens geworden. Zu dieser Verallgemeinerung

954 [3316], 1041 [3282], 1062 [3308], 1065 [3032], 1175 [3237], 1178 [3082]; häufig ist auch die Gegenüberstellung an zwei Seiten der Vase, z. B. Élite 4, 36; Moses, Vas. Engl. 27; Neapel 853, 858, 2126, S. A. 294, 340; Petersb. 1203, 1214, 1361, 1363; Berlin 1137 [3333], 1142 [3310], 1180 [3399], 1998 [3382] ff. Oft läuft Eros der Frau nach, wie Neapel 2072, 2118, 2493, 2700, 1765, 1896, 2098, oder ihr voran: Neapel 2015, 2577, S. A. 27 B, 299. — Eine reiche Zusammenstellung solcher Bilder s. auch bei Jatta, Catalogo S. 1151 unter „daemon androgino" und in Newtons Vasenkatalog des Brit. Mus. Bd. II S. 310 unter „Eros androgynus".

hat seine Verbindung mit dem dionysischen Kreise das meiste beigetragen, denn hier ward ihm zuerst jene weitere Bedeutung als Personifikation der lustvollseligen bakchischen Aufregung, die ja bekanntlich in spätrer Zeit allgemein als Ziel und Ideal des Glücks betrachtet wurde. Demnach scheint es die Absicht unsrer Bilder zu sein, durch den Verkehr mit diesem Eros beseligte Menschen darzustellen. — Erinnern wir uns nun jener attischen Inschrift-Vasen, wo wir ebenfalls den Gedanken fanden, das jedem vorschwebende Ziel des Lebensglücks darzustellen; doch was dort künstlerisch durchgeführt ist, finden wir hier nur 6 ärmlich angedeutet: ein Wohlleben in aphrodisisch-dionysischen Genüssen.

Die von dem gewöhnlichen Erdenleben abstrahierende Allgemeinheit der Darstellungen, ihre Bestimmung für Gräber läßt endlich die Frage berechtigt erscheinen, ob mit diesen Bildern von glücklich Beseligten nicht auf den erhofften Zustand nach dem Tode angespielt werden sollte. In welcher Weise man sich letzteren dachte, deutet Bull. Nap. N. S. 3 Taf. 14 an, wo Aphrodite Eros und Silen das Leben des Herakles nach dem Tode verschönern werden, und wer mußte sich nicht dasselbe wünschen? Noch deutlicher würde CR. 1863 Taf. 6, 1 [Petersburg 895] sprechen, wenn Stephanis Deutung ganz sicher stände. Aus den Bildern selbst werden sich jedoch schwerlich entscheidende Gründe ziehen lassen, weshalb ich auch die Frage nur aufgeworfen haben möchte. Wenn öfter über den gewöhnlichen sepulkralen Darstellungen am Halse sich eines unserer Bilder findet (z. B. Gerh. Mystb. 3, 4 [Petersburg 498]; Neapel 1765, 2197, 3229, 2022), so könnte man, da oft eine Beziehung der am Halse befindlichen Eroten zu der Vorstellung am Bauche stattfindet (z. B. Neapel 1757, 3218, 3238, 3221, S. A. 697), eine solche vielleicht auch hier vermuten wollen.[1]

Doch wie es auch damit sei, so bleibt doch Eros immer derselbe; denn er hat selbst nie Bezug zu Gräbern oder zum Tode als solchem; nie erscheint er auf den so häufigen sepulkralen Bildern der Schmückung eines Grabes oder Verehrung eines Toten; nie findet er sich etwa auf griechischen Grabsteinen vorrömischer Zeit.[2] Eros ist vielmehr auf unsern Bildern zwar der Bedeutung 65 nach verallgemeinert, im Wesen aber noch der alte. Erst in römischer Zeit schuf man, in Athen nicht minder als in Rom, einen seligen Schwarm von Eroten vorbildlich für das Leben im Jenseits, ja man identifizierte die Verstorbnen (namentlich Kinder) mit solchen Eroten; doch diese Anwendung basiert ganz auf jener rein persönlich vermenschlichten Anschauung des Eros, die den Vasen noch fremd ist.

[1] Dem jonischen Kapitell, das oft als Sitz dient, bei Eros wie bei den übrigen, kann man keinen sepulkralen Bezug beimessen, da es neben andern Sesseln in Szenen des gewöhnlichen Lebens vorkömmt (z. B. Gerh. Mystb. Taf. 8 [Petersburg 340]; Taf. 5 [Turin]).

[2] Philol. 17 Taf. 1, 3 = D. a. K. II, 704 ist die Inschrift *ερωτι ουραν* gefälscht und nach Conze eine Sirene dargestellt (Conze über griech. Grabrel. S. 12 ff.).

3. EROS ALLEIN.

In lichteren Regionen befinden wir uns wieder den meist anmutigen Gefäßen gegenüber, die den Gott der Liebe und Schönheit allein zu ihrer Dekoration wählen.

Zuerst die Fälle, wo man ihn durch Attribute oder sonstige Verbindungen seinem Wesen gemäß zu charakterisieren suchte: etwas strengeren Stils scheint noch Neapel R. C. 164 zu sein, wo er mit Fackel (?) und Reifen hinfliegt: *καλος*. Voll Grazie stimmt er die Leier, indem das mit seinem Wesen verbundene Attribut zu einer individuell-momentanen Handlung verbunden ist (CR. 1869 Taf. 4, 10). Mit Schale und Leier schwebend zeigt ihn eine attische Lekythos (Dumont, Peint. cér. de la Grèce propre S. 40, Nr. 4). Er verfolgt oder beobachtet die Hasen;[1] er fährt auf Schwanengespann oder spielt mit dem Schwane und reitet auf ihm;[2] er flötet auf dem Delphine (Neapel R. C. 123); überhaupt pflegt auch Eros, wie alle Götter, gerne auf den ihm verwandten Tieren zu reiten, so auf dem Reh,[3] 66 auf dem Hirsch,[4] dem Pferd (Millin II, 59 [Louvre], vgl. das Relief Stackelb. Taf. 56) und auf der Ziege (Beugnot 195), welche Verbindung aber erst in spätrer Kunst häufiger wird (vgl. Stephani CR. 1863 S. 155 und 1869 S. 88). Auf sein dionysisches Wesen bezieht es sich, wenn Eros das Tympanon schlägt (Petersburg 1622) oder flötet (Durand 48 [Paris, Bibl. Nat. 461]) oder mit einem Tierfelle über dem Arme tanzt (Neapel S. A. 683, sonst Jatta 1370, 1375); auch auf eine ithyphallische Herme fliegt Eros zu (Arch. Zeit. 1871 S. 57, 66; Wien [Sacken-Kenner S. 170 Nr. 11]; Gerh. Ak. Abh. Taf. 64, 4 [Wien]).

Sehr anziehend in ihrer Anspruchslosigkeit sind einige Bilder jener kleinen Lekythen (vgl. Steph. CR. 1863 S. 144), welche ihre Darstellungen ausschließlich aus dem Frauen- und Kinderleben wählen und denen daher auch Eros, der Beschützer des Frauenlebens, nicht fremd ist; sie behandeln ihn, der Kleinheit des Gefäßes entsprechend, in anmutig-dekorativer, meist kindlicher Art; die Zeichnung ist frei und schön, aber flüchtig.

Eros liebt seiner Natur nach Blumen und Vegetation (vgl. Alkman fr. 29; Plat. Symp. 196 B *οὗ ἂν εὐανθὴς τόπος ᾖ, ἐνταῦθα καὶ ἵζει*), drum kniet er auf Blumen oder schwebt in oder vor Ranken (Neapel 1757, 2259, 3056, München 236 [2511]). Noch öfter kauert er am Boden und streckt die Hände nach einer Ranke aus, um mit ihr zu spielen.[5] Es bedarf wohl kaum einer ernstlichen

[1] Inghir. Vasi fitt. Taf. 201; Cat. Beugnot 9; Jatta 1421, 1550.

[2] Dubois-Mais. Taf. 71, 2; Petersburg 1077; Neapel S. A. 459; Jatta 1396; Neapel 1757; einen Vogel fütternd Jatta 1312; schwebend mit Vogel und Zweig Dumont, Peint cér. S. 40 Nr. 7.

[3] Stackelberg Taf. 28, vgl. Steph. CR. 1863 S. 158, Durand 50 spielt er mit ihm.

[4] Tischbein IV, 7; Berlin 903 [3337]; Reh und Gans sind neben ihm, Arch. Zeit. 1851 Taf. 32.

[5] Münch. 266 [2449]; Heydem. Gr. Vb. Taf. 10, 3 [Athen, Collignon-Couve 1525] u. 4 [Berlin 2482], Hilfst. Nr. 9 [Jatta 752] u. 10 [Berlin 2440]; S. 10 Anm. 6 noch zwei Beispiele aus Athen; Jatta 772, 902. Durand 45, 52, 56; Rossi, Vasi Blacas 14 S. 44, daß er weine, sieht Rossi wohl nur seiner schönen Erklärung zuliebe.

Widerlegung, wenn Heydemann vermutet, dies Motiv des kauernden Eros müsse auf eine berühmte Statue zurückgehen; denn gerade dies Motiv ist so recht für diese Lekythen erfunden (wie es auf denselben auch für Kinder gebraucht wird, z. B. Heydemann Taf. 12, 5 [Athen, Collignon-Couve 1884]), und statuarisch ausgeführt wäre es sinnlos.

Noch sonst öfter schwebt oder geht Eros auf diesen Gefäßen spielend oder eine Schale haltend (CR. 1863 Taf. 2, 29 [Petersburg 1559]; Brit. Mus. 774 [E 628], C 42 [E 684]; Berlin 1685 [3493], 1844 [4109]), ja er kriecht ganz wie die Kinder auf dem Boden nach einem Vögelchen haschend (Heydemann, Gr. Vb. Taf. 10, 5 [Berlin 2442]). 67

Ist hier die kindliche Auffassung durch die Gefäßgattung bedingt, so tritt anderswo wieder mehr das Wesen des Eros hervor: er schwebt langlockig dahin mit Kanne und Schale,[1] mit Kranz oder Tänie[2] oder er hält die Strigilis, die ja auch Frauen mitunter zukömmt (Brit. Mus. C 15 [E 239]; Petersb. 1178). Seltner ist das Thymiaterion, das im Dienste der Aphrodite besondere Verwendung fand; er trägt es schwebend Biardot, Terres cuites fun. 48.[3]

Äußerst häufig benutzt aber die weichliche unteritalische Malerei einen einzelnen Eros zur Dekoration und zwar meist mit den schon oben erwähnten Attributen allgemeinen Charakters ausgerüstet, die wir auch in Händen der Frauen und Jünglinge so oft finden, z. B. noch ohne Attribute, im Schmuck Laborde II, 42 [Wien, Sacken-Kenner S. 222 Nr. 114], Hancarv. II, 35, 79 [Brit. Mus. F 89]; kauernd mit Korb und Spiegel Moses, Vas. Engl. 30, mit Zweig und Schale etc. Dubois-Mais. Taf. 7, 3, 85; München 835 [3250], 831 [3305], 818 [3304]; Inghir. Vasi fitt. Taf. 66; Tischb. III, 36; Hancarv. IV, 69 [Brit. Mus. F 456] (auch Schirm neben Kästchen und Traube); Gargiulo, Rec. 2, 20; Muster des Überladnen sind: Petersburg 1076 auf Felsen mit Perlenputz und Kasten, Fächer, zwei Schalen und einer anlehnenden Fackel; oder Neapel 3437: mit Tympanon, Spiegel, Kranz und Kasten lehnt er reichgeschmückt am Luterion, am Boden noch ein Fächer![4]

Sehr auffallend muß es erscheinen, daß die uns aus andern Monumentenkreisen so bekannte Vorstellung von mehreren unter sich zum Spiel versammelten Eroten der Vasenmalerei durchaus fremd ist, obwohl sie ja gerade hier die anmutigsten Motive zur Dekoration hätte finden können; aber immer ist Eros entweder in Beziehung zu andern Wesen oder allein; man führe nicht 68

[1] München 300 [2445]; Hancarv. III, 45; Berlin 2003 [3334]; Durand 49; Campana ser. 11, 38.

[2] Heydem. Gr. Vb. S. 2 Nr. 1 [zu Taf. I, 3]; Brit. Mus. 992, 956 [E 722]; Berlin 819 [2434].

[3] In fabelhaftester Polychromie abgebildet, wie überhaupt dieses Werk oft alles bisher Dagewesene übertrifft.

[4] Was es heißen soll, wenn Eros mit Thyrsos von dem sitzenden Hermes weggeht (Petersburg 1138 Verfall), weiß ich nicht; Eros mit Thyrsos allein sitzend Neapel 895.

etwa an München 805 [3268], wo eben Aphrodite als Mittelpunkt und Herrscherin der Eroten erscheint, wie sie auch Neapel 2901 beim Spiele zweier Eroten gegenwärtig ist; gewiß sehr spät ist Berlin 2006 [3367], wo jedoch nur eine äußerliche Zusammenstellung mehrerer der sonst gewöhnlichen Einzel-Eroten mit ihren Attributen sich findet, ornamental in Pflanzengewinde; ähnlich ist es mit Petersburg 926,[1] wo in Ranken vier Eroten und ebensoviel Schwäne nach entgegengesetzter Richtung schweben, also auch keine Handlung und nur vervielfachte Einzel-Eroten.[2]

Nun finden wir aber die hier vermißten Vorstellungen auf einigen ungleich spätern[3] polychromen und Reliefgefäßen, die mit der Vasenmalerei gar nichts zu tun haben (dennoch zitiert Helbig, Unters. S. 237 einiges, um auf den historischen Charakter der Vasenmalerei selbst Schlüsse zu tun). Wir haben hier wettfahrende Eroten mit den römischen Circusmützen der Aurigae (Ann. d. Inst. 1871, A; Mus. Greg. II, Taf. 101; Petersb. 1767), sie fahren mit Panthern, Greifen, Löwen, Böcken etc. (Mus. Borb. III, 46; Bull. d. Inst. 1840, 55); Eroten blasen Syrinx, umarmen oder tummeln sich umher (Bull. d. Inst. 1864, 137; Petersb. 868; Panofka, Terrac. 63; Mus. Greg. II, Taf. 102 mit Psychen?).

Nicht nur die Darstellungen, sondern auch die äußere Erscheinung der Eroten 69 ist eine wesentlich verschiedne von der auf Vasenbildern;[4] es ist somit klar, daß wir hier zwei vollständig getrennte Auffassungen des Eros auf den Produkten des Handwerks antreffen; ein wesentlicher Umschwung, ein neuer mächtger Einfluß muß gewirkt haben, um den schroffen Gegensatz jener Bilder zu der Vasenmalerei hervorzubringen. Welches diese umgestaltende Macht war, ist nicht schwer zu beantworten: die oben zitierten Vorstellungen sind nämlich dieselben, wie sie aus campanischen Wandbildern und spätern Reliefs so bekannt sind; gehn aber erstere auf alexandrinische Originale zurück, wie Helbig erwiesen hat, so ist damit auch festgestellt, daß es eben der Hellenismus ist, dessen neugestaltende Macht jene späten Produkte bedingt, während die Vasenmalerei von

[1] und auch Durand 53 „deux Amours volent à la rencontre l'un de l'autre" — ob auf beide Seiten der Vase verteilt?

[2] Was von Lenormant, Coll. Raifé 1341 zu halten sei, kann nach der Beschreibung nicht entschieden werden, ist doch nicht einmal gesagt, ob der angebliche Eros und Anteros „sous traits d'enfants" auch geflügelt seien.

[3] Sie werden ins 2. Jahrh. v. Chr. gesetzt, also in eine Zeit, wo die Vasenmalerei im Verlöschen war.

[4] Als Zwischenstufe mögen jene Bilder mit lateinischen Inschriften gelten (bei Ritschl, Pr. lat. mon. Taf. 10 u. 11; Suppl. V, B), die meist einen einzelnen Eros zeigen, in der Gesamtauffassung noch den unteritalischen Bildern entsprechend, nur daß die Kindergestalt und die kleinen Flügel u. ä. deutlich den wachsenden Einfluß des alexandrinischen Eros bekunden, der dann in jenen Reliefvasen vollständig zum Durchbruch gekommen ist. Damit stimmt wohl überein, daß obige Gefäße Ende des 5. Jahrh. a. u. c. entstanden, wie die Inschriften beweisen; doch gehören auch einige Gefäße derselben Technik ohne Inschrift hieher, z. B. eines im Münchner Antiquarium.

ihm noch unberührt ist. Daß auch andre Gesichtspunkte zu diesem sich hier von selbst ergebenden Resultate führen, wird sich unten zeigen. — Ein einzelner Eros der Vasenmaler ist nie in einer außerhalb seines Wesens liegenden Handlung dargestellt und nicht die Handlung, sondern das begrifflich-mythologische Wesen des Gottes bildet das Hauptinteresse; wenn dagegen mehrere Eroten wettfahren im Circus, so hat das mit ihrem Begriffe gar nichts mehr zu tun und das Interesse liegt nur in der rein menschlichen Handlung, die von Erotenkindern getragen erscheint: diese Entwicklung blieb der Vasenmalerei fremd.

RÜCKBLICK. 70

Überschauen wir das Vorkommen des Eros auf den behandelten Bildern, so verlangt zunächst sein äußres Auftreten nähere Betrachtung.

a) Erscheinung.

Was zunächst die körperliche Größe des Eros betrifft, so richtet sich diese im allgemeinen ganz nach künstlerischen Gründen. Realistische Kinderbildung ist der Vasenmalerei überhaupt fremd, wenn man jene kleinen Gefäße mit Kinderdarstellungen ausnimmt; es handelt sich daher nur um verkleinerte oder vergrößerte Mellephebengestalt. Doch zeigt sich gerade bei den noch strengeren Bildern und auf den attischen Produkten eine Vorliebe für kleine und zierliche Bildung, während die unteritalischen Gefäße meist der größeren Gestalt den Vorzug geben. Als Norm gilt aber überall, daß er, wenn heranschwebend oder sonst untergeordnet, kleiner, wenn auf gleichem Fuße mit den übrigen Personen, größer dargestellt wird. So sehen wir ohne Unterschied der Bedeutung auf einem und demselben Bilde die Größe sehr wechseln, aus rein künstlerischen Gründen (z. B. Laborde I, 47 [Wien, Sacken-Kenner S. 184 Nr. 196]; München 827 [3272]; Berlin 880 B [3200]).

Eine wesentliche Erweiterung in den Attributen bringt die Verbindung mit Dionysos: zu den gewöhnlichen, dem Kranz, der Tänie, Schale, Zweig und der seltneren Leier gesellt sich die Doppelflöte, das Tympanon, Krotalen, Traube und manchmal auch die Fackel, letztere jedoch nur in den späteren unteritalischen Bildern; denn Neapel R. C. 164, wo die Inschrift auf ältre Zeit weist, ist vielleicht nur ein Stab gemeint,[1] worüber nur Autopsie entscheiden könnte, und CR. 1861 Taf. 5, 3 [Petersburg 1929] sind es die Hochzeitsfackeln, wie sie wohl auch Neapel 2541 zu fassen sind. Demnach bleiben nur die unteritalischen Bilder, wo die Verbindung mit bakchischen Attributen deutlich darauf hinweist, daß auch sie diesem Kreise entnommen sei; so reitet er auf einem Silen und hält die Fackel (Millin, Peint. de Vas. I, Taf. 20 [Leiden]), sonst nur in den gewöhnlichen apulischen Verfallbildern mit den bakchischen Frauen;[2] öfter hält er sie auch 71

[1] Die Zeichnung soll sehr flüchtig sein.

[2] Gerh. Mystb. Taf. 3, 4 [Petersburg 340], wo er Fackel und Tympanon hält; Neapel 1805, S. A. 480; Bull. d. Inst. 1866, 212, 3; Berlin 1186 B [3344].

allein oder sie liegt neben ihm;[1] Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. G halten die Aphrodite tragenden Eroten Fackel und Eimer, und endlich hält er sie brennend in einer größeren, zwar unklaren aber sicher bakchischen Szene (Neapel 3252 B unten). Einen charakteristischen Gebrauch macht Eros nirgends von der Fackel, nirgends eine Andeutung, daß er Liebe mit ihr entzünde; überall vielmehr ist sie ihm ganz akzessorisch, wie ein andres Attribut des dionysischen Kreises, beigegeben: auch hier ein scharfer Gegensatz zu alexandrinischer Poesie und Kunst, die ja den Knaben, der überall mit seiner Fackel Liebesfeuer entzündet, nicht genug zu preisen weiß.

Ein ähnliches uns aus der spätern Tradition sehr geläufiges, auf Vasen noch seltnes Attribut ist der Bogen; mir sind nur folgende Beispiele bekannt geworden, die alle der spätern unteritalischen Malerei angehören: er schießt die Liebespfeile auf ein Mädchen ab auf zwei Vasen (Tischbein III, 39 = Petersburg 1181; Jatta 1417), auch allein schießt er den Bogen ab (Gerh. Apul. Vb. Taf. B, 1 [Berlin 3257] lebendig schön mit Bezug auf die Hauptseite, ähnlich Ann. d. Inst. 1831, D, 1; auf eine Taube Neapel S. A. 403) oder spannt ihn (Berlin 2006 [3367]); Eros mit Bogen ist Dionysos gegenüber gestellt (Neapel 824) und hält auf dem Silen reitend dies Geschoß (Millin, Peint. de Vas. I, Taf. 20 [Leiden]). Auf der Phthonos-Vase (Arch. Zeit. 1867, Taf. 220 [Neapel S. A. 11]) sind Bogen und 72 Pfeile offenbar der starken und unheilvollen Wirkung des Eros wegen gewählt, der hier ein junges Leben getötet hat (wenn sie nicht, was mir wahrscheinlicher, der Aphrodite gehören im Anschluß an Euripideische Tradition).

Nachdem einmal die alexandrinische Poesie und Kunst den mutwilligen Knaben mit dem Bogen so unzählige Male gefeiert hatte, beherrschten diese Vorstellungen alle Folgezeit und noch heute ist ja Eros als Bogenschütze der populärste Gott; wenn nun, wie man annimmt, die spätre Vasenmalerei von alexandrinischer Anschauung bedingt ist, so wäre es ein geradezu unerklärliches Faktum, daß Eros mit dem Bogen hier so äußerst selten ist. Überraschend leicht löst sich aber das Problem, wenn wir die voralexandrinische Tradition zu Grunde legen.

Daß der Bogen als Attribut des Eros erst zu Ende des 5. Jahrhunderts in der Poesie sich allmählich festsetzte, sahen wir bereits oben, und damit stimmt überein, was wir von der Kunst wissen; denn keiner der Phidiasischen Eroten hat dies Attribut. Noch Zeuxis malt Ol. 88 den Eros ohne Attribute, nur rosenbekränzt (würde man diese Nebensache angeführt haben, wenn er sonst ein bezeichnendes Attribut gehabt hätte?), derselbe scheint auf die Zeitgenossen gleichwohl von nicht geringer Wirkung gewesen zu sein, da man ihn sich so am liebsten vorstellte (Aristoph. Ach. 991). So wagt man es erst im 4. Jahrhundert dem Eros den Bogen zu verleihen: wahrscheinlich trug ihn Praxiteles' thespischer

[1] Petersburg 1661; Neapel S. A. 613; 1757; Lenormant, Coll. Raifé 1417 flötet er und hält die bakchische Fackel; Berlin 785 [3422], 907 [3340]; Petersburg 1161, 1076.

Eros[1] und der bei Callistr. 3 beschriebne Eros des Praxiteles hielt den Bogen in die Luft und schien sich erheben zu wollen; dagegen war der Eros in Parion von demselben Meister wieder ganz ohne Attribute (vgl. die Münze bei Bursian, Jenaer Lect. Cat. Sommer 1873). Pausias endlich um Ol. 100 malt den Eros, wie 73 er Bogen und Pfeile wegwerfend nach der Leier greift. Solche Taten der großen Kunst wirken aber bekanntlich auf das Handwerk sehr langsam, und überhaupt scheint, wenn wir die Literatur betrachten, der Bogen des Eros im 4. Jahrhundert noch nicht sehr populär gewesen zu sein; wenigstens erwähnen ihn die reichlichen Fragmente der Komiker, so sehr sie sonst Eros preisen, niemals. Vortrefflich stimmen diese Tatsachen alle mit der Seltenheit des Bogens auf den Vasen überein und auch hier tritt uns wieder der ganze Gegensatz der Vasenmalerei einerseits, die auf der Tradition des 4. Jahrhunderts ruht, und der hellenistischen Anschauung andrerseits, wo Eros kaum mehr denkbar ist ohne Bogen, in voller Schärfe entgegen.

Von andern Attributen sind noch nennenswert der Stab, er ist wohl das *κέντρον* der Dichter, das seit Euripides dem Eros öfter beigelegt wird; nur einmal macht er charakteristischen Gebrauch davon, indem er die Leidenschaft des Kentauren anstachelt (Ant. du Bosph. Taf. 53 [Petersburg 1787]), sonst hat er ihn bloß als Attribut.[2]

Mit dem zunehmenden Verfalle steigert sich auch die Menge der Attribute immer mehr: aus dem aphrodisisch-dionysischen Kreise sind zu nennen: das Liebeszauberrädchen (Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1854 S. 256),[3] der Vogel, der Spiegel, das Alabastron, Fächer, Schirm und Leiterchen (s. besonders Ann. d. Inst. 1869, Q [Jatta 1115], wo Eros es hält und eine Frau dazu flötet). In der unteritalischen Verfallsperiode endlich wird, wie wir oben sahen, Eros mit allem möglichen überhäuft. Als Ausnahmen seien noch einige Fälle erwähnt, wo Eros auf einem Delphin vorkömmt, ein Motiv, das in der späteren Kunst sehr häufig wurde und wohl aus der Eigenschaft des Delphins, alle schönen Knaben zu lieben (vgl. Steph. CR. 1864 S. 207—215) auf Eros übertragen wurde, da dieser auch mit 74 dem Meere und den Nereiden nähere Beziehungen einging.[4]

---

[1] Wohl schlaff als Stütze, etwa wie ihn das schöne Pompejanische Relief zeigt (Mus. Borb. II, 53); sehr mit Unrecht wollte Engelmann (Arch. Zeit. 1868 S. 38) ihn zu einem Bogenspanner machen; denn *οὐκέτι* heißt bekanntlich „nicht mehr“ und *ἀτενίζομαι* „etwas unverwandt anblicken“, was doch von einem suchenden, schweifenden Blicke sehr verschieden; der Bogenspanner dagegen gehört Lysippischer Richtung an. [Wo Engelmann sich zu dieser Frage äußert, ließ sich nicht feststellen, das angegebene Zitat bezieht sich auf einen Aufsatz von Benndorf.]

[2] Millingen, Vas. div. Taf. 41 [Neapel 2900]; Laborde I, 80; Dubois-Mais. 42; CR. 1865, S. 102 [Petersburg 1563]; Neapel 771; Petersburg 1196, wo auch Peitho (?) das Stäbchen hält; Berlin 1056 [3042].

[3] z. B. CR 1862 Taf. 1, 1 [Petersburg 1913]; 1863 Taf. 5, 2 [Petersburg 1427]; Ann. d. Inst. 1852, Q. [Neapel 1982] ff.

[4] Passeri 42 (vgl. Steph. CR. 1864 S. 223); Neapel R. C. 123; 3252 mit Dreizack; 2845; Wien [Sacken-Kenner S. 221 Nr. 111] neben Aphrodite.

Einen ungeflügelten Eros hatten wir schon auf der Thamyris-Vase, wo, wie Michaelis richtig bemerkt, nur die Stellung daran schuld ist; eine unmotivierte Absonderlichkeit dagegen ist der ungeflügelte Eros Élite 4, 68 = Petersburg 1188. Im allgemeinen glaube ich sagen zu dürfen, daß Flügellosigkeit als solche nie intendiert worden ist; denn wo sie stattfindet, da ist es entweder nicht mehr der reine Eros, wie auf den attischen Sarkophagen,[1] wo wohl die Identifikation mit den Verstorbnen Grund der Nichtbeflügelung war, oder es sind Konzessionen aller Art, durch Bequemlichkeit oder Nachlässigkeit verursacht, wie so häufig auf den römischen Reliefs (dagegen nie auf den Wandbildern, wo die Flügel eben immer leicht auszuführen waren); damit stimmt überein, daß die Poesie bis in die spätesten Zeiten nicht müde wird, gerade die Beflügelung an Eros als etwas Wesentliches hervorzuheben.[2]

Noch eine Absonderlichkeit ist ein Eros mit Flügelschuhen (Petersburg 1299), der vor zwei Liebenden auf einem Thymiaterion opfert, es ist offenbar eine komische Nachbildung des Götterboten Hermes, wie ähnlich Pan mit Flügelschuhen vorkömmt (Neapel 2541).

Mit der zunehmenden Weichlichkeit in der ganzen Auffassung[3] begann man auch, demselben Eros, den eine frühere Zeit hatte bewaffnet darstellen können, weiblichen Haarputz zu erteilen, und zwar ist dies im unteritalischen Stile die Regel; daß es jedoch schon der feinsten attischen Malerei nicht fremd war, zeigt CR. 1861, Taf. 5, 1 [Petersburg 1924] (auch auf einer schönen kilikischen Münze hat er weibliches Haar: Ann. d. Inst. 1847, D, 4). Daß man jedoch keine Bedeutung darein legte und es nur ein künstlerischer Brauch war, um den Eros *ἀβροκόμης* (Anth. Pal. 12, 55; Nonnos 13, 456 und oft) zu charakterisieren, zeigen Fälle, wo unter mehreren, sonst gleichbedeutenden Eroten der eine männliches, der andere weibliches Haar hat (z. B. CR. 1861, Taf. 1 [Petersburg 1858]; Laborde I S. 31 [Louvre]; Élite 3, 30; 4, 19 [Neapel S. A. 647]). Andrerseits kömmt auch noch im apulischen Verfallstile männliches Haar vor (z. B. Bull. Nap. 2 Taf. 4; Ann. d. Inst. 1865, E; Élite 4, 36 [Brit. Mus. F 342]). Sehr häufig trägt Eros Schuhe (*ἀβροπέδιλος* Anth. Pal. 12, 158) und gewöhnlich fügt die unteritalische Malerei reichen Perlenschmuck um Arme, Brust und Beine, sowie oft eine Haube hinzu.

Auch eine Strahlenkrone wird Eros mitunter verliehen zur Betonung seiner göttlichen Herrlichkeit (schon CR. 1861, Taf. 1 [Petersburg 1858]; 1862, Taf. 1, 3 [Petersburg 1983]; Hancarv. I, 40; Arch. Zeit. 1855, Taf. 84 [Berlin 2642]; La-

[1] z. B. Arch. Zeit. 1869, Taf. 19; 1872, Taf. 59; Stephani, Ausruh. Herakles Taf. II.

[2] Der sog. Eros aus Athen Clarac 650 D, 1478 D ist sicher keiner, nicht nur wegen der Flügellosigkeit, sondern auch wegen der für Eros viel zu schlanken Proportionen, die auf einen jugendlichen Apollo weisen, vgl. z. B. Clarac 478, 915. — Der Knabe auf dem späten Silberdisk Archaeologia Bd. 34, 21 ist sicher auch kein Eros, wie noch Stephani annimmt (doch auch der Guide to the bronze room, S. 43, 32 nennt ihn nur boy).

[3] Vgl. über die Umbildung des männlichen Schönheitsideals Helbig, Unters. S. 258.

borde I, 5 [Wien, Sacken-Kenner S. 223 Nr. 125]). Nahe verwandt und vielleicht nur mit der Strahlenkrone verwechselt ist der geflochtne Kalathos, den er einige Male trägt (Ant. du Bosph. Taf. 53 [Petersburg 1787] vgl. Steph. CR. 1865 S. 65; auf einer attischen Vase Arch. Anz. 1856 S. 244).

Ist zwar Nacktheit für Eros die Regel, so kömmt doch eine kleine Chlamys als malerische Zutat, nicht als Kleidungsstück, ziemlich früh vor: schon am Parthenonfriese trägt er ein solches kleines Gewand und auch auf der noch strengeren Vase Bull. d. Inst. 1867, 231; häufig wird es jedoch erst im eigentlich malerischen Stil, wo er es meist an einem Arme hängen hat.[1] Noch viel häufiger 76 sitzt er auf dem Gewande, besonders in den apulischen Verfallbildern.

Besonders charakteristische Stellungen sind für Eros nicht angewendet worden. Doch mag Erwähnung finden, daß das höher Aufstützen eines Beines, ein Motiv, das in die Plastik wohl erst durch Lysipp, in die Malerei wohl schon früher eingeführt ward, in der Periode des malerischen Stils, wie für andre (besonders Hermes) so auch für Eros oft verwendet wurde.[2]

Demnächst lohnt es sich, auf die Art der Handlungen des Eros einen Blick zu werfen; hier treffen wir eine Fülle von Symbolen, die seinem Wesen entsprechen; das in der ganzen Vasenmalerei weitaus beliebteste und häufigste bleibt das alte Symbol des Kranz- oder Täniebringens, ein Zeichen, wie sehr die begriffliche Auffassung die vorwiegende ist. Die Stelle des seltnen Bogenschießens vertritt das Verfolgen, Herantreten und Umarmen, alles nicht eigentlich realistische Handlungen, sondern psychologische Symbole. Als Schönheitsverleiher gießt er sein Alabastron aus oder füllt dasselbe neu. Den Liebeszug führt er an oder schwebt über dem Paare. Seltner sind die Fälle, wo Eros als Person aktiv eingreift, aber auch dann immer seinem begrifflichen Wesen entsprechend, wie wenn er den Stier vor Europe niederdrückt oder zur Liebe auffordert, überredend anfeuert, wenn er als Liebesbote fungiert, wenn er den Frauen bei der Toilette hilft, oder mit ihnen spielt. Aus seinem Wesen und Charakter ist es ferner abgeleitet, wenn er sich mit Hase, Schwan oder Blumenranken abgibt, Ausnahmen sind Fälle wie die alla morra Spielenden oder der mit dem Kinderwägelchen, Handlungen, die mit Eros bloß deshalb verbunden werden können, weil er eben jung ist; anders ist es wieder, wenn er flötet oder das Tympanon schlägt, wo sein dionysischer Charakter zu Grunde liegt. In der spätern lockern Kompositions- 77 weise endlich, wo die Figuren nur zusammengestellt sind, ohne zusammen zu

[1] z. B. Laborde II Suppl. 6 [Wien, Sacken-Kenner S. 165 Nr. 95]; ebenda I, 80; CR. 1865 S. 102 [Petersburg 1563], wie oft auf den ähnlichen attischen Gefäßen; ebenda 1860, Taf. 2, 1 [Petersburg 1793]; Ann. d. Inst. 1866, CD.; Inghir. Vasi fitt. Taf. 343; Tischb. III, 25; Mus. Blacas Taf. 22, 1; Hancarv. I, 66; IV, 98 [Brit. Mus. F 454] etc.

[2] z. B. Bull. Nap. 1 Taf. 3; Mon. d. Inst. IV, 43 [Wien, Sacken-Kenner S. 163 Nr. 69]; Mus. Borb. VII, 8, 2 [Neapel 2216]; Fröhner, Mus. de Fr. 13, 4; Neapel 843, 3218, 3248, 2375, 2396, 2257, 3220, S. A. 406, 362, 305, Jatta 1445; Petersburg 784.

wirken, wo die Zentralisationskraft fehlt, da sucht man gerne auch für Eros nach kleinen Genremotiven, wie er sich denn in der Schale seiner Mutter spiegelt, einen Schwan tränkt oder mit einem Vögelchen spielt in größern Kompositionen.

b) Bedeutung und Verhältnis zur alexandrinischen Kunst.

Wenden wir uns von dem äußerlichen Auftreten zu der Verwendung und geistigen Bedeutung des Eros, so tritt unsere Periode gleich in einen scharfen Gegensatz zu der vorigen: während die ältre Zeit es noch nicht wagte, Eros frei ohne mythische Begründung bloß der psychologischen Motivierung wegen in eine mythologische Handlung zu verflechten, so geschieht dies in unsrer Periode im ausgedehntesten Maße, und während jene Zeit nur in den allgemeinen Szenen des täglichen Lebens Eros als Stimmungsausdruck verwandte, so beraubt unsre Periode auch die mythologischen Handlungen ihrer Individualität und macht allgemein menschliche Vorgänge daraus. Denn man begnügt sich nicht mehr mit Schilderung der äußerlich in die Sinne fallenden Erscheinung, man verlangt zu wissen, was diese Götter und Heroen innerlich treibt. So setzt man denn Eros und oft auch Aphrodite frei hinzu, um die Liebesabenteuer zu motivieren; so geschah es bei Peleus' und Thetis' Kampf, bei den Geschichten der Io, der Europe und Amymone, des Pelops, der Medea usf., selbst beim Parisurteile wird allmählich das Mythische zersetzt und tritt der allgemeine Inhalt: ein Jüngling, der in die Netze der Liebe fällt, immer klarer hervor.

Dieser durchaus veränderte Standpunkt, die neue psychologische Fassung 78 der Mythen, diese Tatsache von weitgreifender Bedeutung verlangt eine Begründung aus dem Geiste der Zeit: wir finden sie in dem Literaturzweige, der die Anschauung von den Mythen in dieser Periode durch und durch beherrscht — in der Tragödie. Nachdem die alte Zeit, deren Geist im Epos lebt, die äußerliche möglichst individuelle und wunderbare Gestalt der Sagen ausgebildet hatte, trat später immer mehr die Richtung aufs Innere hervor, es kam die Zeit des Dramas; denn die Tragödie stellt nicht äußere Handlung dar, sondern sie zeigt das innere, seelische Werden einer Handlung, sie zeigt die Stimmungen, die Seelenkämpfe des Menschen, aus denen die äußere Handlung ausfließt; diese Aufgabe, welche der Tragödie mit der Zeit immer klarer wurde, verlangte nun aber eine vollständige Um- und Neubildung der Mythen, denn von jedem Vorgang mußte nun die psychologische Entstehung klar vor Augen gelegt werden, das unnatürlich unmenschlich Wunderbare der Mythen ward drum der Feind des Dramas und die Geschichte der Tragödie ist eine Geschichte des Kampfes gegen die Fesseln der Sage. Bald wurden nun alle Mythen ins allgemein Menschliche verarbeitet und der allgemeine Gedanke bohrte sich immer tiefer in den äußeren Sagenstoff. Vor allem aber war es die Tragödie des Euripides, welche die psychologisch-pathologische Seite überall hervorkehrte und die Sage durch all-

gemeine Reflexion zersetzte, und sie hatte den nachhaltigsten Einfluß auf seine wie die folgende Zeit.

Es konnte nun nicht fehlen, daß diese allmählich sich bildende neue Grundauffassung der Tradition, der ja noch manches andre parallel geht, wie die Verschiedenheit in der Geschichtsauffassung zwischen Herodot und Thukydides oder wie die Wendung der gleichzeitigen Philosophie nach der psychologischen Seite, es konnte nicht fehlen, daß dieser neue Zeitgeist auch auf die Kunst seine mächtige Wirkung übte. Im Handwerk freilich konnte sich diese erst zeigen, nachdem bereits alle Kreise davon durchzogen waren. Gehören daher unsre Vasenbilder des malerischen Stils auch erst viel späteren Jahren an, sind sie 79 doch geistige Kinder Euripideischer Mythenauffassung.

Diese Wirkung auf die Kunst zeigt sich nun darin, daß auch sie die Handlungen von innen heraus zu begründen sucht und nach künstlerischem Ausdruck psychologischer Tatsachen strebt: so gelangt sie dazu, Personifikationen von Stimmungen und Affekten in die Handlung einzuführen. Wo aber schon passende, mehr begriffliche Wesen vorlagen, da galt es nur, diese in jener psychologischen Weise zu verwenden, und dies geschah sowohl mit den Erinyen, die auch erst in dieser Periode des freien Stiles auftraten, als auch in erster Linie — mit Eros. — So werden nun mit Hülfe dieser frei in die Darstellung des Mythus verknüpften Figuren die Taten der Götter und Heroen ihres individuell wunderbaren Charakters entkleidet und ins allgemein Menschliche gerückt, denn innerlich gefaßt sind ja alle gleich.

Ganz denselben Entwicklungsgang nehmen aber auch die Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben, das früher in all seiner Besonderheit aufgefaßt und mit naiver Freude geschildert ward: auch hier werden gewöhnliche Lebensszenen zum Ausdruck allgemeiner Gedanken benutzt, auch hier Personifikationen von Begriffen und Stimmungen eingeführt.

Diese ganze Richtung im Großen und Allgemeinen betrachtet erreicht ihren Höhepunkt (der freilich dem Handwerk verschlossen bleiben mußte) in einer Komposition wie die Diabole des Apelles, wo alles Wirkliche aufgelöst ist in die zu Grunde liegenden Begriffe und Stimmungen und diese zu echten Personifikationen gestaltet sind. Doch auf dieser schwierigen und gefährlichen Höhe der Abstraktion konnte man sich nicht lange halten, wenn man nicht ins geschmacklose Allegorisieren verfallen wollte; bald zog man es daher vor, eine beliebige Einzelhandlung zum Repräsentanten allgemein menschlicher Gedanken und Stimmungen zu erheben, die konsequente Entwicklung führte — zum hellenistischen Genre, zum mythologischen wie Alltagsgenre.

Kehren wir zu Eros zurück, so reiht sich offenbar seine psychologische Ver- 80 wendung auf den Vasen als Stimmungsausdruck ganz in jene vorhellenistische Durchgangsperiode ein, wogegen die alexandrinische Kunst (die campanischen

Wandbilder) diese Verwendung des Eros gar nicht mehr kennt, denn hier ist er nie mehr Personifikation, sondern immer Person.

Doch Eros ist auch Sohn der Aphrodite und als solcher wird er selbst zu einem Objekt der Vertiefung ins Psychologische, ein Objekt der Vermenschlichung. Aus dieser Anschauung sind jene wenigen Vasenbilder zu erklären, die ihn als spielendes Kind und Sohn der Mutter darstellen; ihre geringe Zahl zeigt, wie es nur Ansätze, nur verbindende Fäden sind zu jener im Hellenismus vollkommen ausgeprägten und herrschenden Richtung, die Eros ganz zur Person vermenschlicht.

Dagegen wieder ganz aus seinem begrifflichen Wesen ist des Eros Verbindung mit Dionysos und seinem Thiasos geschöpft, wo er als Personifikation der Ekstase, des wilden stürmischen Verlangens die Bakchen aufstachelt und die Müden zu neuem Taumel fortreißt. Auch diese psychologische Verwendung des Eros ist der campanischen Wandmalerei fremd geblieben.

Das ruhige, sanfte Gegenbild ist der Eros der Mädchen, der ständige Begleiter ihrer Spiele und Unterhaltungen, die Personifikation ihres anmutig liebreizenden Wesens. Auch diesen Eros wird man vergeblich in der Wandmalerei suchen.[1]

81 Schließlich bleibt uns noch übrig, den historischen Standpunkt unsrer Vasenbilder des freien Stiles näher zu fixieren. Während Eros in der ältern Kunstperiode sich ziemlich selbständig der Poesie gegenüber stellte, so finden wir hier die größte Übereinstimmung im Grundcharakter: der Eros bei Euripides und seinen Nachfolgern ist derselbe, der auf unsern Vasen herrscht. Auf das gemeinsame symbolisch begriffliche Wesen, auf die Übereinstimmung in Erteilung der Attribute ward schon öfter aufmerksam gemacht. Aber auch die vielfältige Feier, die Eros bei Sophokles und namentlich Euripides und Menander erfährt, klingt wieder in den Vasenbildern, deren manche man „Triumph der Liebe" überschreiben kann; Taten der Helden, wie die des Kadmos, werden gern aus Eros motiviert, der aber auch verderblich wirken kann, wie auf der Thamyris- und Meleager-Vase.

Wenden wir aber von hier den vergleichenden Blick auf alexandrinische Poesie und Kunst, so werden wir den schärfsten Gegensatz finden. Da wir uns hier im Widerspruch mit der gewöhnlichen Ansicht und mit Helbig befinden, der den Charakter des Eros auf Vasen- und Wandbildern für durchaus identisch erklärt,[2] so verdient der Vergleich eine nähere Ausführung.

[1] Doch ist es etwas Verwandtes, wenn Eros als Jagdgenosse des Ganymed schläft (Zahn, Ornamente aus Pompeji 2, 32); der oft wiederholte, mit einem Mädchen (wohl Aphrodite) fischende Eros (Helbig 348—355) ist allegorisch zu fassen, wenigstens reden die Dichter oft von dem Herzen angelnden Eros und den Netzen der Aphrodite: vgl. Ibykos fr. 2; Ariphron v. 5 (Bergk S. 1250); Dikaeogenes fr. 1 (Nauck S. 601); Theokr. id. 27 [Wilamowitz, Bucol. App. 5], 17; Anth. Gr. 5, 177; Nonnos 48, 286.

[2] Denn auf beiden Gattungen „treibt er, während Götter oder Heroen ihren erotischen Neigungen nachgehen, allerlei Mutwillen" (Untersuch. S. 237).

Weniges Charakteristische aus der alexandrinischen Dichtung genüge, um den ganz verschiedenen Charakter klar zu machen: bekannt ist die Szene bei Apollon. Rh. 3, 111, wo Eros mit Ganymed spielend gefunden wird usf., er ist hier schon das reine Kind, eine vollkommen menschliche Persönlichkeit (vgl. die ähnliche Szene bei Nonnos 33, 55 ff.; auch Callimachus dichtete wahrscheinlich ganz Ähnliches, vgl. Dilthey, De Callim. Cydippa S. 44).

Bei Bion (id. 5 [Wilamowitz fr. 6 S. 141]) führt Aphrodite *νηπίαχον τὸν Ἔρωτα* zu einem Hirten, damit er Musik lerne statt dessen lehrt Eros den Hirten *ἐρωτύλα*: das Begriffliche, der Ausdruck der Empfindung ist hier ganz aufgelöst in eine persönlich-menschliche Handlung, eine feste Situation. Bei Moschus (id. 1 [Wilamowitz App. 8]) fordert Aphrodite alle auf, den entlaufnen Buben Eros wieder einzufangen, also eine reine Familienszene; darauf wird Eros' Charakter und Erscheinung so beschrieben, daß die rein menschliche Auffassung, die das begriffliche Wesen ganz überwuchert, recht klar wird. Diese Anschauungen sind auch die in der Anthologie herrschenden: es ist der kleine übermütig mächtige Knabe, der mit Bogen und Fackel alle Seelen beherrscht, kurz der Eros, der noch heute die populärste Gestalt griechischer Mythologie geblieben ist. 82

Nicht zu vergessen ist, daß in dieser hellenistischen Periode auch die Vorstellung der den Menschen beglückenden und quälenden Liebe zu dem rein menschlich-persönlichen Verhältnisse des Eros und der Psyche gestaltet wurde; stünden die Vasen unter dem Einflusse alexandrinischer Denkart und Kunst, so wäre es unerklärlich, warum diese so gefällige und leicht verwendbare Erfindung von Eros und Psyche hier so absolut fehlte. — Und umgekehrt, wenn die campanischen Wandbilder und die spätern Vasen eine gemeinsame Grundlage haben, wie wäre es erklärlich, daß in den Handwerkerprodukten ein Himeros und Pothos geschieden wird, ganz wie in der Tradition des 4. Jahrh., während dies in der Wandmalerei durchaus nicht mehr geschieht,[1] ebenso wie die hellenistische Poesie leere Schallworte daraus machte?

Unter den Nachahmern der Alexandriner sei nur noch eine Stelle Ovids erwähnt, wo (Met. 1, 452) eine rein persönliche Beleidigung des Eros durch Apoll Grund ist, daß er auf ihn einen Liebespfeil, auf Daphne einen liebevertreibenden sendet: wenn der Liebesgott auch Liebe vertreiben kann, so ist doch das Begriffliche fast ganz geschwunden. Kurz überall das Streben, an Stelle psychologischer Begründung äußerliche menschliche Handlung zu setzen. 83

Durchaus dieselben Anschauungen treffen wir nun aber in der campanischen Wandmalerei, deren Übereinstimmung mit alexandrinischer Poesie ja Helbig

[1] Noch weniger auf spätern Monumenten; doch will Förster (Raub u. Rückk. d. Pers. S. 166, vgl. Ann. d. Inst. 1873, 90) auf einigen Sarkophagen, wo Eros über dem Wagen der suchenden Demeter schwebt, Himeros oder Pothos erkennen, ohne alle Analogie und Berechtigung; offenbar ist dort der Eros gedankenlos nur wegen der genauen Symmetrie mit Plutons Gespann hinzugesetzt, wie ja Ähnliches auf Sarkophagen nicht selten ist.

trefflich nachgewiesen hat. Die Fülle der treffenden, aus Eros begrifflichem Wesen entspringenden Symbole der Vasenmalerei ist vollkommen erstorben; was man etwa noch hieher rechnen könnte, wie wenn Eros bei Narkiss die Fackel löscht (Helbig 1351 ff.), ist kalt verstandesmäßig. Sonst überall ist Eros eben eine rein menschliche Persönlichkeit und muß sich als solche ganz in den Realismus der Handlung fügen ohne Rücksicht auf sein begriffliches Wesen.

Wenige Beispiele aus mythologischen Szenen mögen genügen: er füttert den Stier der Europe (122), trägt den Wollkorb der Leda fort (149), er weint mit Ariadne (1223 ff.), viele Eroten, rein menschlich persönliche Diener der Aphrodite, sind gerührt oder helfen eifrigst dem wunden Adonis (332—340, ganz wie bei Bion id. 1, 80 ff.), er deckt die Gewänder der Ariadne (1235 ff.) und Chloris (974) auf, ebenso die des Priap (1140), er zieht die Kleider ab von Daphne (209, vgl. Arch. Zeit. 1869 Taf. 21), sie tragen Keule und Köcher des Herakles weg (1137 ff.) und suchen Helm und Schwert des Ares anzulegen (319 ff.); ein mutwilliger Eros wird gefesselt der Mutter zugeführt zur Bestrafung und von einem Bruder noch verspottet (826); ganz im Charakter einer kindlichen Übung mißt er sich im Ringen mit einem Panisk (404 ff.); Eroten werden wie Vögel verkauft (824); Liebende pflegen sich Vogelnester zu schenken, ein witziger, 84 aber kaltalexandrinischer Gedanke, nun Eroten ins Nest zu setzen (821 ff., wo natürlich alle Pointe verloren geht, wenn man mit Dilthey, Bull. d. Inst. 1869, 152 Aphrodite und Adonis sieht). Denselben Charakter tragen ferner Bilder bei den Philostraten, die demnach der hellenistischen Entwicklung angehören: ganz mit Apollon. Rh. stimmt Phil. jun. 8; II, 30 zündet Eros den Scheiterhaufen der Euadne an, I, 29 entfesselt er ermattet und keuchend Andromeda; noch deutlicher stellt sich das rein menschliche Dasein neben das Begriffliche, wenn er (jun. 9) trauernd die Achse am Wagen des Oinomaos einschneidet; viele Eroten endlich helfen dem Dädalus zimmern und sägen für die liebende Pasiphae (I, 16).

Dies alles sind Motive, die in der Vasenmalerei geradezu unmöglich wären, weil hier überall an Stelle psychologisch begrifflichen Stimmungsausdrucks durch Symbole realistische menschliche Handlung getreten ist.

Den schroffsten Gegensatz bieten aber jene zahlreichen Bilder aus dem Leben und Treiben der Eroten unter sich: selten liegen gewisse mythologische Bezüge noch zu Grunde, was als Anfang dieser Reihe zu betrachten ist, wie wenn sie Hasen jagen (807, 809, 810) oder mit Schwänen (785, Philostr. I, 9), mit Delphinen (786, Arch. Zeit. 1873 Taf. 3) und Panthern (595) fahren, oder wenn sie Äpfel sammeln, wie bei Philostr. I, 6, wo aber noch andre Züge beigemischt und, wie immer, das Ganze in rein menschliche Handlung verarbeitet ist (vgl. Brunn, Philostr. S. 281). Sonst sind die Eroten überall geradezu ein künstlerisches Freigut geworden, mit dem sich alles machen ließ und vergeblich sucht man nach einem Halt aus der Tradition oder dem Begriffe des Eros: nicht nur Kinderspiele (753—756), sondern alle möglichen Handlungen der wirklichen Welt, wie Schau-

spieler- (768), Gladiatoren- (797 ff.), Jagdszenen aller Art (807 ff.), ja selbst das gewöhnlichste Handwerk (804 ff.), wird von Eroten ausgeführt; besonders häufig feiern sie auch Opfer und Kultusfeste (769—778) allen möglichen Gottheiten; auf dionysische Feste jedoch lassen sich die Zechenden, Kelternden etc. (757 ff.; Arch. Zeit. 1873 Taf. 3) beziehen, wo im backchischen Wesen des Eros ein gewisser 85 Anhalt lag, der aber rein menschlich ausgearbeitet wird, indem man realistisch die Handlungen der Feste auf Eroten übertrug. Dazu gesellen sich meist noch Psychen, natürlich ebenfalls alles begrifflichen Elements entkleidet. Ebenso ist Eros in den fast zahllosen Bildern, die ihn allein oder kleine Gruppen mehrerer darstellen, eine reine Dekorationsfigur geworden, eine Folie der willkürlichsten Künstlerphantasien (z. B. 625 ff. als Athlet, 621 ff. als Krieger, 710 als Fischer etc.).

Kurz, überall eine Entwicklung, die zur notwendigen Voraussetzung hat, daß man Eros durch und durch menschlich persönlich faßte: und dies tat erst die alexandrinische Zeit. Auch hierin ist Eros der jüngste der Götter, denn während die übrigen Olympier im wesentlichen schon durch die Homerische Poesie von ihrem Natursubstrat losgelöst und zu Menschen wurden, erscheint Eros bis zum Hellenismus streng an den Begriff gekettet, den er repräsentiert. An der Spitze der neuen Entwicklung steht Aëtion, dessen Erotenwelt im Bilde der Rhoxane auf die Folgezeit den größten Einfluß hatte, wie uns die Wandbilder lehren (vgl. Helbig, Unters. S. 242). Unberührt hievon gehören die Vasenbilder einer früheren geistigen Entwicklung an (wenn auch ihre Ausführung bekanntlich später ist), wo Eros noch an den Begriff gebunden war. Und darin besteht eben ihr unersetzlicher Wert, daß sie uns die noch so frische und reiche Kunst des 4. Jahrh. repräsentieren, von der uns sonst ja so wenig erhalten ist, und ihrer unerschöpflichen Fülle gegenüber müssen die hellenistischen Produkte kalt erscheinen, denn trotz aller witzigen Einfälle lassen sie kalt, der tiefere Sinn für Bedeutung und Inhalt, der warme poetische Hauch ist hier schon verschwunden.

Unserm Resultate steht aber auch von chronologischer Seite nicht nur kein Hindernis im Wege, sondern es bestätigt sich nur noch mehr: die schönsten und feinsten der besprochenen Bilder nämlich gehören unstreitig dem 4. Jahrh. an, die nächstdem besseren der ersten Hälfte des 3. Jahrh. Daß aber in dieser Zeit 86 die Anschauungen von Eros noch nicht wesentlich verschieden waren von denen des Euripides lehren die Fragmente der Komiker. Nun blüht die alexandrinische Poesie bekanntlich aber erst in der letzten Hälfte des 3. Jahrh.,[1] wenn sie also auf das Vasenhandwerk gewirkt hätte, so könnte dies erst in den späteren unteritalischen Produkten des Verfalls ersichtlich sein; hier dürften wir demnach jenen neuen Geist erwarten, der in der alexandrinischen Poesie herrscht; statt dessen finden wir aber ganz denselben Eros wie auf den frühern Produkten, indem

[1] Noch bei dem etwas ältern Theokrit ist Eros nicht in jener charakteristischen Weise ausgebildet wie später.

das Alte nur vielfach abgeflacht, nirgends aber ein neuer Geist erscheint. Überraschend tritt uns dieser dagegen in jenen späteren polychromen und Reliefvasen entgegen, die mit der Vasenmalerei ja nichts mehr zu tun haben und dem alexandrinischen Einflusse erlegen sind.

Wie aber in der Poesie, so bleiben auch in der Kunst der ganzen Folgezeit die vom Hellenismus entwickelten Anschauungen die absolut herrschenden, so auf den zahlreichen Kompositionen der Sarkophage (vgl. z. B. die Endymiondarstellungen). Dieser Masse gegenüber sind uns nur sehr wenige Reliefs erhalten, die voralexandrinischen Geist bekunden, doch genügen sie immerhin, um zu zeigen, daß die Auffassung der Vasenbilder nicht etwa auf diese allein beschränkt ist. Ich rechne hieher folgende (ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu machen): Ganz an einige Vasenbilder schließt sich jenes schöne Parisrelief an (Overb. Gall. Taf. 13, 2), das seine beste Beleuchtung aus einer römischen Nachahmung (D. a. K. II, 295) erhält: hier zieht Eros ganz als Mensch gefaßt den Paris herbei; dort ist es das begriffliche Wesen in Eros, ist es der Gott, der Paris zuspricht, hier realistisch sinnliche Handlung, dort inneres geistiges Leben. 87 Ebenfalls in der symbolisch andeutenden Weise der Vasenbilder sind zwei Eroten auf der herrlichen Spiegelkapsel Millingen, Mon. Un. II, Taf. 12 [Cat. of Greek Bronzes 287] verwendet, und auf einem flüchtigen Terracottarelief (bei Roulez, Mélanges III, letzte Taf.) treibt er ein liebendes Paar mit der Rechten ermunternd an, also durchaus den Vasendarstellungen entsprechend. Ganz mit den auf den Vasen gewöhnlichen Attributen, dem Kästchen und der Binde, steht er zwischen Diotima und Sokrates, ohne Handlung als Gegenstand ihrer Unterhaltung, auf mehreren Repliken (Ann. d. Inst. 1841, H; Mon. d. Inst. IX, 26, 2a und b) eines Originals, das gewiß im 4. Jahrh. erfunden ward, wo die Wirkung des Platonischen Symposions noch am frischesten war. Derselben Zeit gehört eine schöne Elfenbeinzeichnung an (CR. 1868 Taf. 1, 13), wo Eros an das Knie seiner Mutter sich lehnt, ohne Attribute, im Glanze der Erscheinung. Ferner eine herrliche Spiegelkapsel (Mon. d. Inst. VI, 47, 6), wo, ganz in Euripideischem Geiste, Eros als Jüngling auf Gebot der Mutter den Bogen abschießt. Ein in mehreren Repliken erhaltenes Terracottarelief[1] schließt sich ebenfalls insofern den Vasenbildern an, als Eros als das belebende zur wilden Lust aufregende Element im Thiasos später nicht mehr erscheint, wogegen der hier den ermatteten Silen fortreißende Eros sein sprechendes Analogon findet an der Vase CR. 1869 Taf. 4, 9. Dahin gehört auch eine Spiegelkapsel im Brit. Mus. (Guide to the bronze room S. 42, 27 [Cat. of Greek Bronzes 732]), wo Dionysos tanzend sich auf Eros lehnt, während daneben eine Muse (? Mänade?) die Leier spielt. — Daß auch jene schöne Kapsel, wo Eros eine Frau umarmt (CR. 1865 Taf. 5, 1) sym-

[1] Zoega, Bassirilievi II, 79; Campana, Op. in Pl. 53; Combe, Terrac. Taf. 5 [Catal. of Terrac. in Brit. Mus. D. 520]; Agincourt, Recueil Taf. 7, 3 und Taf. 10, 4.

bolisch im Sinne der Vasen zu fassen sei, ward schon bemerkt. Wahrscheinlich ist auch die nicht minder schöne Kapsel CR. 1869 Taf. 1, 29 symbolisch zu fassen: eine Leidenschaft hebt die andre auf im Liebeleben der Schönen. Vortrefflich soll ein griechisches getriebnes Relief im Brit. Mus. sein (Guide to the bronze room S. 38, 11 [Cat. of Greek Bronzes 308]): Eros allein einen Wasservogel liebkosend, ein uns aus den Vasen bekanntes Motiv. Endlich gehören der 88 ältern Auffassung zwei Terracottarelieffragmente an, wo Eros als Jüngling die Leier spielt (Laborde, Maler. u. hist. Reise in Spanien Taf. 59, 3 und im Münchner Antiquarium Nr. 483, etwas archaisierend).

So scheiden sich denn in der Entwicklung des Eros deutlich zwei Hauptperioden: die vor- und nachalexandrinische, von denen erstere vornehmlich durch die Vasenbilder vertreten ist. Dieses Resultat, das wir, von Eros ausgehend, zunächst nur für diesen gewannen, darf nun aber auch eine allgemeinere Bedeutung beanspruchen; denn sind die Vasenbilder vom Hellenismus unberührtt, so sind auch für die Interpretation derselben alle eigentlich hellenistischen Anschauungen auszuschließen; erst dann wird sich auch jene oft so frappante Eigenart und Selbständigkeit der Vasen gegenüber der spätern und gewöhnlichern Tradition erklären.

Es füllen demnach unsre Vasen des malerischen Stils eine große Lücke in unsrer Kenntnis der Kunst des 4. Jahrh. würdig aus, einer Zeit, die, wenn auch vom höchsten Höhenpunkte schon entfernt, uns doch die hellenische Kunst noch einmal in ihrer ganzen Frische und idealen, poetischen Schöpferkraft zeigt, bevor sie in hellenistischer Epoche jene folgenreiche Wendung zum verstandesmäßigen Realismus macht. Verhehle ich mir auch keineswegs, wie sehr mein Resultat noch der Bestätigung von andren Seiten bedarf, so ist es immerhin als ein nicht geringer Gewinn zu betrachten, wenn wir, von Eros ausgehend, bereits den historischen Standpunkt der gesamten Vasenmalerei bestimmter fixieren konnten.

89

NACHTRÄGE.

S. 11. Das Säulenrelief von Ephesus Arch. Zeit. 1872, Taf. 65, aus Skopasischer Zeit, zeigt einen Flügeljüngling mit Schwert, den Curtius unbedenklich Agon nennt; dem scheint mir jedoch der zarte, schlanke Bau des Jünglings und vor allem der Charakter des Kopfes, wie ihn die Abbildung gibt, zu widersprechen: ein Kopf voll feinen psychologischen Ausdrucks, ganz der Liebe schmachtende, in sanfter Schönheit schwelgende Gott Eros (man vgl. nur den Hermes dess. Rel.). Das Schwert weiß ich mir allerdings nicht genügend zu erklären, wie ja die ganze Komposition noch ungedeutet ist, doch kann es nicht gegen Eros entscheiden; warum sollte man ihm in der Zeit der noch schwankenden Attribute, als man ihm eben den Bogen verliehen hatte (den er hier vielleicht in der Linken aufstützte), nicht auch einmal ein Schwert zur Betonung seiner Macht beilegen? Andrerseits wären die gewaltgen Flügel bei Agon, dessen Kunstdarstellung uns meines Wissens nur aus den zwei Stellen bei Pausanias bezeugt ist, erst noch zu erklären. Eine Bestätigung meiner Deutung als Eros finde ich in der Frau neben ihm, deren Gewandung und Gestus vollkommen mit einem bekannten, durch klassische attische Werke repräsentierten Aphroditetypus übereinstimmen (z. B. Overb. Gall. Taf. 26, 12 und die entsprechende Parthenonsmetope Michaelis Taf. 4, 25), so daß beide Deutungen auf Aphrodite und Eros sich gegenseitig stützen.

S. 21. Der eben erschienene Compte rendu für 1870 und 1871 bringt Taf. V, 1 90 eine neue Europe-Vase, wo ein Eros dem Stiere, den Hermes geleitet, voranschwimmt (nicht schwebt), während ein zweiter bei dem erstaunt nachsehenden Poseidon weilt, um ihn zu beschwichtigen.

S. 34. Eine Taube bietet Eros Mädchen CR. 1870—71 Taf. 6, 2.

S. 34 Note 2. Ebenso CR. 1870—71 Taf. 6, 2, wo das Tympanon deutlicher.

S. 35. Dieses Herannahen des Eros, entweder mit Perlenschnur oder Tympanon oder ohne derartiges, um das Herz des gegenübersitzenden Mädchens zu erobern, zeigen noch drei reizende attische Bilder im CR. 1870—71, Taf. VI, 3, 4, 5.

S. 39. Dieselbe Komposition: eine sitzende Frau und ein Eros gegenüber, der ein Bein höher stellt, die uns hier so unendlich oft begegnet, findet sich aber auch schon auf einer Vase (von etwas breiter, derber Zeichnung), die auf

der Halbinsel Taman gefunden ward (CR. 1870—71 Taf. VI, 6). Doch charakteristisch ist hier im Gegensatze zu jenen unteritalischen Produkten die ungleich größere Frische und Lebendigkeit der Auffassung in Gebärde und Stellung, ferner das Fehlen jener Masse von Attributen, indem Eros nur zwei Kränze entgegenreicht; Eros selbst ist, wie auf attischen Bildern öfter, nur mit einer Strahlenkrone geschmückt ohne den weiblichen unteritalischen Putz. — Die von mir ausgeschiedne Klasse der Verfallbilder bietet also, was Komposition anlangt, durchaus nichts Neues, wohl aber frägt es sich, ob der Sinn, den man ihnen beilegte, nicht ein andrer geworden.

DER DORNAUSZIEHER UND DER KNABE MIT DER GANS.

ENTWURF EINER GESCHICHTE DER GENREBILDNEREI BEI DEN GRIECHEN.

(1876).

„Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen." Göthe.

5 Unter den zahlreichen Statuen, die uns das Altertum hinterlassen hat und die jetzt, in den Museen Europas zerstreut, den Gegenstand unsrer gerechten Bewunderung bilden, sind doch nur wenige, die sich eines so gesicherten und weithin verbreiteten Ruhmes erfreuten, wie die beiden Werke, die uns im folgenden beschäftigen sollen; ich meine, der Knabe mit der Gans, der uns leider nur in mehreren Marmorkopien erhalten ist, und der Dornauszieher, dessen bronzenes Original auf dem Capitol in Rom bewahrt wird. Beide Statuen sind jedem Laien bekannt, ja der die Gans würgende Knabe ist so ins Volk gedrungen, daß man ihn z. B. zum Schmucke moderner öffentlicher Brunnen nicht unpassend verwendet findet. Es ist diese Vorliebe unsrer Zeit auch leicht erklärlich: ein uns menschlich so nahe berührender Zug weht aus jenen Werken uns entgegen und die einfache, allgemeine Wahrheit in der Erfindung zweier an sich unbedeutender Szenen aus dem Kinderleben, jedem sofort verständlich, jedem etwas bietend — sie fesselt uns hier dauernder, allgemeiner, als es jene immer nur wenigen vollständig faßbaren idealen Göttergestalten vermögen. Während letztere dem Nichteingeweihten immer fremdartig bleiben mögen, gelten ihm erstere längst wie liebe Verwandte.

6 Man dürfte nun erwarten, daß über zwei so bedeutende Werke auch die Kunstwissenschaft zu gesicherten Resultaten gelangt sein sollte und daß man über ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte griechischer Kunst im klaren sei. Indes, so viel einzelne, sich entgegengesetzte Ansichten geäußert worden sind, so hat man doch bisher unterlassen, die Frage im größern Zusammenhang zu behandeln und konnte deshalb nicht zu befriedigenden Schlüssen gelangen. Auch die gesonderte Betrachtung beider Werke, von der wir bei der folgenden Untersuchung natürlich ausgehen müssen, ist nicht überflüssig; ist doch sogar

die Ansicht ausgesprochen worden, es könnten beide Werke von einer und derselben Künstlerhand herrühren.

Der Knabe mit der Gans, auf den wir zuerst unsre Blicke richten wollen, ist ein kecker Junge, etwa im Alter von vier bis fünf Jahren. Sein Lieblingstier und Spielgefährte ist die Gans des Hauses. Es stand nämlich im Altertum die Gans allgemein in hoher Achtung, sie gehörte nebst Hund, Schlange und Widder zu den unentbehrlichsten Haustieren, man schätzte sie als das Symbol einer vollendeten Hausfrau, ja man schwor sogar bei ihr. Die Lieblingsgänse der Penelope, die sie im Traume getötet sieht, und ihre Freude, als sie des Morgens noch leben, sind gewiß jedem aus der Odyssee erinnerlich. Natürlich spielten indes neben den Frauen besonders auch die Kinder gern mit diesen Tieren. Auf Kunstwerken aller Art sehen wir sie daher oft so dargestellt, bald in ruhig freundlichem, bald in neckisch feindlichem Verkehre mit der Gans;[1] denn oft ist das Tier auch eigensinnig, und so ist unsres Jungen Gans heute besonders widerspenstig, ja sie will ihm und seinen Neckereien mit Gewalt entfliehen. Er aber packt sie fest mit den Armen um den Hals und stemmt zugleich die ganze Last seines zurückgebeugten Körpers gegen die heftig vorwärtsstrebende Kraft des Tieres. So entwickelt sich das reizendste Widerspiel der Kräfte,[2] das zu genießen man sich so stelle, daß der Kopf des Knaben im Profil erscheint. Schon dieses rein formale Interesse an dem abgewogenen Gleichgewicht widerstrebender Kräfte bedingt einen großen Teil des Zaubers, den das Werk auf uns ausübt. Dazu kömmt aber noch das Anziehende des Inhalts. Es ist kein bloßes Spiel, dem Knaben ist es Ernst; und wie an seinem Körper jedes Glied und jeder Muskel mit Anstrengung nach Einem Ziele arbeitet, so leuchtet auch aus seinem Gesichte die entschiedenste Energie und der regste Eifer, das Tier zu bewältigen. Der Kampf ist ihm nichts Kleines, er erfüllt sein ganzes Wesen und richtig ist die Vergleichung Overbecks (Geschichte der gr. Plastik II^2, 126), die Sache sei ihm ebenso wichtig wie Herakles die Erwürgung des Nemeischen Löwen. — Hier liegt aber der Kernpunkt: solches Aufgebot der ganzen Energie und aller Kräfte, als gälte es das Höchste, Größte — und das um eine Gans! — Das geistige Interesse unsrer Statue besteht also in einem Kontraste: die an sich unbedeutende Handlung macht sich wichtig als bedeutende Heldentat, der große Eifer und Ernst des Knaben kontrastiert mit dem geringen Interesse an sich, und in neidischer Sehnsucht rufen wir: o Glück der unschuldigen Kinder! ihr sorgt nur um euer Tier und kennt nichts Höheres, euch ist mit der Gans zu ringen — schon Heldentat!

---

[1] Über alles hieher Gehörige findet man reichhaltige Nachweise bei Stephani, Compte rendu de la commiss. archéol. pour l'année 1863, S. 17 ff.; 53 ff.

[2] Vgl. die beste Beschreibung der Komposition von Brunn, Beschreibung der Glyptothek Nr. 140. [Furtwängler, Glyptothek 268.]

Wie anders tritt uns der *Dornauszieher* entgegen! Hier haben wir kein Kind, sondern einen Knaben im Alter von etwa zwölf Jahren vor uns. Er hat sich einen Dorn oder Splitter in den Fuß getreten, hat sich auf einen Stein gesetzt und legt nun ein Bein auf das andere, um sorgfältig die Ursache des Schmerzes zu entfernen. Mit der linken Hand hat er den schmerzenden linken Fuß erfaßt, um die Sohle desselben aufwärts dem Gesichte entgegen zu drehen; die rechte Hand ist bereit, den Dorn selbst herauszuziehen, sobald die Stelle sicher erkannt ist. Den ganzen Oberkörper und mit ihm den Kopf neigt er aufmerksam, aber ruhig und ohne jede heftige, auf Ostentation berechnete Gewaltsamkeit. Der Kopf entbehrt zwar alles weiteren psychischen Ausdrucks, aber wir verlangen auch nicht danach; denn das Ganze, die lebendige Natürlichkeit jeder Bewegung, die frische Ungezwungenheit, mit der alles auf den Einen Zweck steuert, ist uns vollkommen genug. So bemerken wir auch nicht, daß die Natürlichkeit der Stellung mit der Verletzung eines sonst immer beobachteten künstlerischen Gesetzes erkauft ist. Indem nämlich sowohl das ganze stützende rechte Bein als der linke Fuß, das Zentrum des Interesses und der Handlung, und endlich der Kopf, der geistige Mittelpunkt, von dessen scharfem Blicke die Lösung der Verwicklung, die Entdeckung und Entfernung des Dornes abhängt, indem alle diese drei Punkte, geistiger wie körperlicher Schwerpunkt, in *einer* Linie liegen und zwar allein auf der *rechten* Seite, während die linke uns gar kein Interesse bietet, ja durch die scharfe Ecke, die das heraufgenommene Bein bildet, mit der darunter befindlichen Leere unser Auge verletzt, so entstehen dadurch auffallende Verstöße gegen *Symmetrie* und harmonische Linienführung, wie sie in den uns erhaltenen Werken alter Kunst außerordentlich selten vorkommen. Ihre Beobachtung ist deshalb hier von ganz besonderer Wichtigkeit, was sich jedoch erst später im ganzen Umfange zeigen wird. So unleugbar jedoch diese Härte am Dornauszieher ist — denn man wende nicht ein, er sei bloß für die Profilansicht von rechts gearbeitet; dies kann nicht der Fall sein, indem dadurch das den Körper bestimmende Hauptmotiv des heraufgenommenen Beines unklar würde — so deutlich also jener Mangel zu Tage liegt, so wirkt er dennoch nicht störend auf den vollen und harmonischen Eindruck des Ganzen; ja wir achten ihn nicht und übersehen ihn, denn wir sehen nur, was der Künstler gewollt hat: den einen Moment, in dem die ganze Anlage und alles Interesse der Statue gipfelt, den klar und präzis gefaßten Moment, wie der Knabe behutsam den Dorn entfernt.

Daß zwischen unsern beiden Werken wesentliche Unterschiede existieren, ist wohl schon aus dem Vorstehenden klar geworden; um uns derselben jedoch im einzelnen bewußt zu werden, beginnen wir mit einigen Bemerkungen über den *formalen Charakter* der Werke.

Im Knaben mit der Gans haben wir das Werk eines Meisters, der die Mittel der Technik vollkommen beherrscht und nach keiner Seite hin gebunden er-

scheint. Die naturalistische Durchbildung des kindlichen Körpers, die dennoch die Klippe der Plumpheit so glücklich überwunden hat, deutet ebenfalls auf die Zeit der vollsten Freiheit hin; denn erst da, im vierten Jahrh. v. Chr., kommen überhaupt Kinderbildungen in der statuarischen Kunst vor, während die ältere Zeit, der auch fast die ganze Vasenmalerei gefolgt ist (s. meine Schrift „Eros in der Vasenmalerei" S. 70 [oben S. 45]), nur das Knabenalter gebildet zu haben scheint. Das älteste Beispiel eines Kindes in statuarischer Kunst ist wohl der Plutos mit der Eirene von Kephisodot, zu Anfang des vierten Jahrh., welche Gruppe wir ja in der sog. Leukothea in München [Furtwängler, Glyptothek 219] besitzen. Von demselben Meister war Dionysos als Kind, von Hermes gewartet; es folgen dann Xenophons Plutos und des Euphranor, sowie des Skopas Leto mit Artemis und Apoll als Kindern, endlich ein Dionysoskind von Praxiteles.[1] 10 Erst durch diese göttlichen Kinder geht der Weg zu unserm menschlichen.

Die vollste Freiheit zeigt ferner die Haarbehandlung unsrer Statue; ja der im Eifer in die Stirne gefallene Wisch Haare, der ganz gewiß nicht, wie Overbeck zu glauben scheint,[2] ein Zusatz des Marmorkopisten ist, sondern vielmehr im Bronzeoriginale sehr fein ziseliert gewesen sein wird, dieser zufällig momentane, naturalistische Zug läßt uns jene Lysippische Reform der Haarbehandlung, die nach dem Zufällig-Wirklichen strebte, als bereits vorangegangen voraussetzen.

Davon finden wir nun im Dornauszieher das gerade Gegenteil: das Haar ist ein Muster strenger Stilisierung; in regelmäßig sich aneinanderreihenden Locken umgibt es eng anliegend den wohlgebauten Schädel, von einem Zuge beherrscht, ein systematisch geordnetes Ganzes bildend, das keine Spur jener naturalistisch zufälligen Motive zulassen kann; kurz es ist das Haar einer kaum aus den Fesseln des Archaismus befreiten Zeit mit streng idealer Naturauffassung. — Mit dieser älteren Zeit stimmt aber auch, wie wir sahen, das gewählte Alter sowohl, als jene Härte der Komposition trefflich überein.

Nicht geringer als diese formalen Unterschiede unsrer beiden Statuen sind aber diejenigen in der geistigen Auffassung. Während wir nämlich beim Knaben mit der Gans das Interesse in einem Kontraste bestehend fanden, so kann beim Dornauszieher von etwas Derartigem nicht die Rede sein; hier fesselt uns vielmehr nichts als die unbefangne, vollkommne Darstellung eines gewöhnlichen Vorgangs in all seiner Einfacheit, der Natur abgelauscht und frei von jeglicher Nebenbeziehung. Ist doch die Handlung so einfach und gewöhnlich; einem jeden von uns kann täglich dasselbe begegnen, wenn er barfuß geht, wie 11 es ja die Alten oft, und zwar auch außer dem Hause, taten.

---

[1] Alle „pueri" und „παῖδες" sind hier natürlich ausgeschlossen und nur die „infantes und παιδία oder νήπιοι" berücksichtigt worden.

[2] Geschichte der griechischen Plastik II², 157 Anm. 168; der Satz „denn die Gänsejungen sind Marmorkopien" will doch offenbar dem Originale jene freie Haarbehandlung absprechen.

Ganz anders ist es mit unserm Heldenknaben, der mit der Gans ringt; denn das kann nur ein Kind tun und nur ihm kann dies ein so wichtiges Ereignis werden.

So ist denn das gewählte Alter für den ganzen Charakter der beiden Werke von größter Wichtigkeit; denn hier bei dem Kinde faßt uns eine Sehnsucht nach dem glücklich unschuldigen Kindesalter, dort bei dem erwachsenen Knaben mischt sich nichts derart in den reinen Genuß der Darstellung einer Alltagshandlung, der Darstellung frei von allen Nebenbezügen.

Nachdem wir uns so, ausschließlich durch Betrachtung der Kunstwerke selbst, die wesentlichen Unterschiede der beiden Statuen klar gemacht haben, kann für uns kein Zweifel mehr obwalten, daß beide nicht nur nicht etwa von derselben Künstlerhand sein können, sondern ganz verschiedenen Zeiten, ganz verschiedenen Kultur- und Kunstzuständen angehören müssen. Es gilt demnach jetzt durch Herbeiziehung äußerer Daten die historische Stellung unsrer beiden Werke genauer zu bestimmen.

Glücklicherweise haben wir hiefür wenigstens Einen festen Halt, indem der Knabe mit der Gans allgemein und mit Recht identifiziert wird mit einem von Plinius als infans anserem strangulans bezeichneten Werke des Boëthos. Zwar ist die Zeit dieses Künstlers nicht sicher und genau zu bestimmen, doch dürfen wir ihn mit aller Wahrscheinlichkeit in den Anfang der Diadochenperiode setzen.[1]

Leider fehlt uns jede äußere Angabe, um auch den Dornauszieher einer bestimmten Zeit und Schule zuzuweisen. Es bleibt daher nur ein Weg, um die 12 oben entwickelten Unterschiede unsrer beiden Werke historisch zu begreifen und zu würdigen, nur der Weg, daß wir uns von der ganzen Geschichte desjenigen Kunstzweiges, dem unsere Statuen angehören, nämlich der Genrebildnerei bei den Alten, einen Überblick zu verschaffen suchen.

Leider ist diese Aufgabe deshalb keineswegs leicht, weil so gut wie gar keine Vorarbeiten dazu existieren. Obwohl nämlich das antike Genre früher eine viel erörterte Streitfrage war, so dachte doch niemand daran, die Sache historisch zu fassen, indem man meist der alten Kunst das Genre überhaupt absprechen zu müssen glaubte; und auch Stephani, der mit Recht bemerkt, daß man dabei fälschlich naturalistische Behandlung als dem Genre wesentlich betrachtet habe, behauptet nur im allgemeinen von der alten Kunst, daß sie sich ebenso fleißig, wie die moderne, mit dem Genre beschäftigt habe, nur in idealistischer Weise.[2]

[1] Nicht *Χαλκηδόνιος* wie Overbeck, Schriftquellen (SQ) Nr. 1596 angibt, sondern *Καλχηδόνιος* natürlich wollte Otfr. Müller bei Pausanias lesen, was trotz Schubarts Bedenken sehr wahrscheinlich ist. [Mon. Piot XVII, S. 45.]

[2] CR. 1863, S. 56.

Dagegen hatte Otto Jahn schon früher (Berichte der sächsischen Gesellsch. d. Wiss. 1848, 41 ff.) es versucht, die Frage historisch zu nehmen, indem er namentlich auf die Bedeutung des großen Wendepunktes in der alexandrinischen Zeit hinwies; doch waren seine Anschauungen, wenn auch in einigen Hauptpunkten richtig, doch mehr geahnt, als auf Tatsachen begründet, wie er denn fälschlich der voralexandrinischen Zeit das Genre ganz absprach. — Es ist daher vor allem unsere Aufgabe, die wichtigsten uns durch die Literatur, wie die Monumente überlieferten Tatsachen zusammenzustellen, um so zur historischen Würdigung unsrer beiden Statuen befähigt zu werden.

Unter Genre in dem weitern, hier anzuwendenden Sinne verstehen wir alle diejenigen Stoffe, die, im Gegensatze zu den mythischen und historischen, eine beliebige, tägliche, gewöhnliche, namenlose Einzelhandlung zum Repräsentanten 13 ihrer ganzen Gattung erheben. Es sind daher alle Darstellungen herbeizuziehen, die nicht durch Namen bestimmte Individuen vorführen. Aber auch unter diesen Repräsentanten einer Gattung muß man scheiden zwischen den lediglich ihrer selbst wegen gearbeiteten Werken, die dem strengern Begriff des Genres entsprechen, und den durch äußere Bezüge enger bestimmten Darstellungen. Freilich ist diese Scheidung, namentlich in der alten Kunst, oft schwankend und ungewiß. Zur Verdeutlichung des Unterschiedes selbst diene folgendes Beispiel. Gesetzt man wolle heutzutage das Andenken eines besonders glänzenden Wettrennens verewigen, indem man die Gruppe eines rennenden Pferdes und eines daraufsitzenden Jockeys als Denkmal setzte, so würden wir dies Werk, das schon durch seine Inschrift die bestimmte Beziehung auf das stattgehabte Rennen kundgäbe, gewiß nicht dem eigentlichen strengen Genre zurechnen, so wenig als z. B. den Luzerner Löwen. Anders aber, wenn etwa ein Künstler aus eigenem Antriebe sich die Aufgabe stellte, die heftigste Bewegung eines Rennpferdes und das geschickte, aber von Hoffnung und Furcht aufgeregte Wesen eines Jockeys in einer Gruppe darzustellen — letzteres würde sicher ein Genrestück sein, so wenig es von ersterem sonst differieren möchte.

Doch gehen wir nun zunächst zurück in jene ersten Zeiten griechischer Kunstübung, so finden wir gerade in dieser ältesten, noch wesentlich von Asien her beeinflußten dekorativen Kunst nicht nur ein Überwiegen, sondern eine fast ausschließliche Herrschaft des Genres.

Nachdem der erste künstlerische Trieb im reinen Ornamente seinen Ausdruck gefunden, wagte man sich in der Darstellung lebender Wesen zuerst an die den 14 Menschen täglich umgebenden, bekannten Haustiere, die sein liebes Besitztum waren. Die weitere Stufe der ersten Menschendarstellung vergegenwärtigen uns einige uralte athenische Vasen in der ursprünglichsten, kindlichsten Zeichnung (abg. in den Monum. dell' Instituto IX Taf. 39 ff.). Gegenstand ist, der Bestimmung der Vasen für Gräber entsprechend, die Klage um den Toten und das

darauffolgende Fest, Tanz und Wettfahren. Der Stoff ist also aus der Wirklichkeit genommen; aber die gewählten Momente sind die allgemein bedeutenden, bei jeder Totenfeier wiederkehrenden, nicht zufällig einzelne. Schon hier also tritt der ideale Grundzug der hellenischen Kunst hervor: aus dem Wesen der Totenfeier sucht man ein allgemein gültiges Schema derselben zu gestalten.

Der steigende Einfluß Asiens macht dann die wilden Raubtiere und ihre Kämpfe zu dem beliebtesten Gegenstande der Dekoration für Vasen und namentlich für die Waffen, wie wir aus Homer sehen, der uns ein treues Bild jener Kunstzeit liefert. Daneben kommen aber auch Menschen, und zwar Männerkämpfe vor, wie dies z. B. auf dem Wehrgehenk des Herakles der Fall war (Odyss. 11, 609 ff.). Weitaus am interessantesten ist aber die berühmte Beschreibung des Schildes des Achilleus. Auch hier findet sich noch gar nichts Mythisches, es sind lauter Bilder aus dem täglichen Leben: so zunächst im zweiten Kreise — der erste stellte Himmel und Erde dar — der Gegensatz einer friedlichen Stadt in Hochzeit, Spiel und Rechtsstreit, und einer kriegerischen in Belagerung, Hinterhalt und Überfall. Im dritten einerseits Pflüger, Schnitter und Erntefest, andrerseits Weinlese und eine friedliche, wie eine von Löwen angefallene Herde. Tanz und Spiel im vierten Kreise schließt die unruhigen Gegen-
15 sätze harmonisch ab. So springt uns aus der Zusammenordnung dieser Darstellungen ein allgemein poetischer Gedanke entgegen: es ist das Menschenleben dargestellt in Freud und Leid, in Ruhe und Arbeit, in Friede und Krieg. Aber dieser Gedanke entspringt nicht aus der Art der Darstellung selbst; denn diese zeigt nur in aller Unmittelbarkeit und naiven Freude an sich selbst den wesentlichen Charakter jeder Handlung, wie denn Homer selbst einen leitenden Gedanken nicht bemerkt hat — dieser entsteht erst durch die Gegenüberstellung des Einzelnen und die Zusammenordnung im Raume. Anders werden wir es in der späteren schon sinkenden Kunst finden, wo der Gedanke die Darstellungsweise selbst gleichsam infiltriert.

Die ausschließliche Herrschaft des Genres in dieser Zeit[1] erklärt sich nur eben durch jenen idealen Zug, durch den sich Griechisches von Barbarischem gleich von Anfang an so scharf unterscheidet. Boten z. B. die assyrischen Reliefs, die der homerischen Kunst Vorbild waren, die Szene der Belagerung einer bestimmten Stadt chronikenartig gefaßt, so konnte der Grieche, der dem Historischen, sobald er es nicht unter einem idealen Gesichtspunkte fassen konnte, immer abgeneigt war und blieb, hierin nicht folgen, er machte das Genrebild einer belagerten Stadt daraus, womit er durch Gegenüberstellung einer friedlichen einen allgemeinen poetischen Gedanken gewann. Doch diese Art des Genres durfte und konnte nur eine Vorstufe sein zu Höherem, die Vorstufe zum

[1] Hieher gehören auch jene Schalen aus dem Galassischen Grab (Mus. Gregor I, 62 ff.) mit außermythischen Kriegerzügen.

Mythischen; denn dahin zielte ja jenes ideale Streben des Griechen, das die chronikenartige Darstellung seiner Vorbilder abwarf, um das Allgemeingültige, Wesentliche zum Ausdrucke zu bringen; dies bot aber der Mythus in reichlichster Fülle, der den allgemein und ewig geltenden Typus für alles menschliche Wesen und Handeln enthielt. Man könnte daher fragen, warum der Grieche sich nicht 16 gleich von Anfang auf den Mythus warf. Allein dieser Sprung von der realistischen Darstellung einzelner Fakta in den orientalischen Vorbildern zum idealen Mythus wäre zu groß gewesen und würde aller historischen Entwicklung widersprechen. Erst mußten statt der historischen Schlachten allgemein Männerkämpfe, und statt eines bestimmten Siegesfestes allgemein Tanzende und Feiernde gesetzt werden, ehe man etwa troische Kämpfe und Apoll mit seinem Musenchor an jener Stelle treten lassen konnte. — Wie uns die griechische Kunst überall ein ewiges Muster streng naturgemäßer Entwicklung ist, und wie namentlich in der archaischen Periode kein Schritt vorwärts getan wird, ohne durch das Vorhergehende gründlichst motiviert und vorbereitet zu sein, so haben wir auch hier gleich am Eingang griechischer Kunst ein schlagendes Beispiel jener Erfahrung: sollte sie nicht durch verfrühte Darstellung des Mythischen in phantastische Ungeheuerlichkeit verfallen, wie so manche Barbarenkunst, sollten jene wegen ihrer so menschlichen Fassung ewig bewunderten Bilder griechischen Mythus' entstehen, so mußte erst diese Vorstufe des Genres vorausgehen; hier mußten am allgemein Menschlichen die Typen ausgebildet werden, nach denen das Mythische sich dann gestaltete.

Doch bricht sich letzteres allmählich Bahn; anfangs zwar noch schüchtern und nur in beschränktem Maße auftretend, wie an dem von Hesiod beschriebenen Schilde des Herakles: zu den vom Schilde des Achilleus bekannten allgemeinen Darstellungen treten hier zuerst mythische Kämpfe und zwar die der Kentauren und Lapithen; dazu im gewohnten Gegensatze der friedliche Chor des Apoll mit seinen Musen; auch der Wettlauf wird durch eine mythische Szene ersetzt, indem man Perseus darstellt, wie er, von den Gorgonen verfolgt, über das Meer hin flieht.

Den steigenden Einfluß des Mythischen können wir noch an den ältesten 17 Vasen beobachten; sie bieten zugleich den besten Beleg dafür, daß der allgemein menschliche Typus immer die Grundlage war. So kämpfen z. B. auf einer Vase aus Kameiros (Verh. der Philologenvers. 1864, [Salzmann, Nécropole de Camiros Taf. 53]) zwei Männer über einem Toten — das beliebteste und häufigste Schema des Kampfes; doch zur Erhöhung des Reizes dieser ganz allgemeinen Darstellung sind die Namen Menelaos, Hektor und Euphorbos beigeschrieben, die der Künstler in einer, freilich etwas ungenauen, Reminiszenz an Homer hinzugefügt zu haben scheint. Die Namen zeugen hier nur von dem allmählich erwachenden Bedürfnis nach mythologischer Individualisierung; denn vorerst verzichtet man noch auf alle Einzelcharakteristik, man gibt das allgemeine Schema und fügt frei

5*

gewählte Inschriften als Zutat, die die Darstellung nicht beeinflußt, hinzu. Solcher Art sind auch die ältesten korinthischen Vasen; da finden wir z. B. (Archäol. Zeitg. 1864 Taf. 184 [Louvre E 609]) zwei Reiterzüge sich gegeneinander bewegen und die Inschriften bezeichnen einerseits Achill, Patroklos, Nestor u. a., andrerseits Hektor und Memnon — keine bestimmte mythische Handlung, sondern nur nach einem allgemeinen Gedanken die Hauptthelden des troischen Krieges einander gegenübergestellt. Ein treffendes Beispiel, wie weit die Herrschaft des allgemein Typischen über das speziell Mythische geht, bietet eine andre Vase mit troischen Kämpfen (Annali dell' Inst. 1862 Taf. B, [Mon. Piot XVI Taf. 13 S. 107] wo Phönix, in der Poesie ein Greis, hier als Knappe des Achill auch wirklich als Knabe gebildet ist. Hier sieht man zugleich deutlich, wie unabhängig die Kunst gleich von Anfang der Poesie gegenübertritt: sie schafft sich erst eigene künstlerische Typen und diesen muß sich die Überlieferung fügen. — Aber wie wenig 18 in dieser Zeit das Mythische noch zur Herrschaft gelangt war, zeigt die berühmte Dodwell-Vase;[1] denn hier sind zwar den Teilnehmern einer Eberjagd Namen beigeschrieben, aber nicht die einer bestimmten, uns bekannten mythischen Jagd. Daneben ist eine interessante Abschiedsszene: dem Jüngling Dorimachos (d. h. Speerkämpfer) legt eine Frau Alka (Kraft) die Hand aufs Haupt. So sehr ist in dieser Periode noch der allgemeine Gedankeninhalt vorwiegend vor mythischer Bestimmtheit.

Dennoch entwickelt sich die Darstellung der Sage rüstig an der Hand jener Typen; wie man denn z. B. die kalydonische Eberjagd nicht anders darstellt, als die des täglichen Lebens. Endlich im Laufe des 6. Jahrhunderts eröffnete sich der volle Strom mythischer Darstellung mit erstaunlichem Reichtum in den beiden berühmten, leider nur durch Beschreibung bekannten Werken, dem Kypseloskasten und dem Throne des amykläischen Apollo; die erhaltene sogenannte François-Vase, wenn auch etwas jünger, schließt sich ihnen würdig an. Hier haben wir denn nur Mythen, freilich zunächst noch nicht überall in voller, individueller Bestimmtheit, vielmehr sind die Beischriften noch wesentlich und notwendig. Doch das Streben der Folgezeit ist nun, das individuelle Wesen jeder Sage mit möglichster Bestimmtheit darzustellen, so daß sie aus sich selbst klar ist.

Bevor wir diese erste Periode verlassen, muß darauf hingewiesen werden, daß die besprochenen Werke lediglich der dekorativen Kunst angehören, daß wir somit in einen völlig neuen Kreis treten, wenn wir im Folgenden zunächst das aus der monumentalen Kunst Überlieferte betrachten.

Um die historische Entwicklung des Genres weiter verfolgen zu können, 19 sind wir wesentlich auf die Nachrichten der Schriftsteller über die Künstler und

[1] Zuletzt ausführlicher besprochen von Stephani, CR. 1867 S. 69 ff. [München 327. Jahn 211].

ihre Werke angewiesen; hieraus erwächst aber eine große Schwierigkeit; denn jene Nachrichten lassen in den meisten Fällen gerade darüber Zweifel übrig, ob ein Werk als Genrestück zu fassen sei, oder nicht. Diesem Umstande ist es wesentlich zuzuschreiben, daß die bisherigen Ansichten über das antike Genre so unklar und schwankend waren; und daher kommt es, daß z. B. ein großer Teil der von Overbeck in seiner Geschichte der Plastik unter die Rubrik des Genres gezogenen Werke als nicht hierher gehörig abgewiesen werden muß. Es ist nämlich hier vor allem ein leider nicht immer genügend beobachteter Grundsatz im Auge zu behalten: wie bei der Behandlung eines Kunstwerkes zuerst die besondere Gattung und Art desselben in Erwägung gezogen werden muß, so hat man auch bei literarischen Nachrichten auf die besondere Art und Individualität des überliefernden Autors zu sehen. Unsere beiden Hauptschriftsteller für die Kunstgeschichte sind aber Pausanias und Plinius. Während nun ersterer, unser exakter und bewährter Führer durch Griechenland, alles aus eigener Anschauung beschreibt, und während das rein sachliche, namentlich religiöse Interesse bei ihm das künstlerische weit überwiegt, so daß er in seiner Beschreibung fast nur die öffentlichen und religiösen Monumente berücksichtigt, wo ihm eben der mythologisch interessante Name die Hauptsache war: so ist bei Plinius das Verhältnis überall umgekehrt; er ist ein Römer und Compilator im größten Maßstabe, der in sein ungeheures, aus 2000 Bänden exzerpiertes naturgeschichtliches Werk bei Gelegenheit der Metalle, Erden und Steine auch kunstgeschichtliche Notizen einfügt, indem er die verschiedenen Künstler mit ihren bedeutendsten Werken nach seinen Quellen angibt. Schon daraus dürfen wir abnehmen, daß uns Pausanias in Bezug auf die Geschichte des Genres ein viel treuerer Gewährsmann sein wird, als Plinius; denn wo ein Name oder eine bestimmte Beziehung, deren Fehlen oder Vorhandensein ja ein Werk dem Kreise des Genres zuweist oder abspricht, zu seiner Zeit noch bekannt war, da wird er gewiß nicht verfehlt haben, sie anzugeben; andrerseits freilich konnte er bei seinen Prinzipien gerade auf das Genre sehr wenig Rücksicht nehmen. Dagegen finden wir bei Plinius eine große Menge von Kunstwerken unter allgemeiner genereller Bezeichnung des Gegenstandes angeführt und man hat sie meist auch wirklich alle für Genrestücke gehalten. Allein wir werden hierin sehr vorsichtig sein müssen; denn nicht nur Plinius selbst, sondern auch seine mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzenden Hauptquellen der Künstlernachrichten, wie Varro, Cornelius Nepos und Pasiteles lebten in einer, man möchte sagen, kosmopolitischen Zeit, wo die Kunstwerke aller Gegenden und aller Perioden in der weltbeherrschenden Roma zusammenströmten, und wo natürlich das historische und künstlerische Interesse das gegenständliche weit überwog; losgerissen aus dem ursprünglichen lokalen Zusammenhang sammelten sich die Werke in Rom und die berühmtesten schmückten in zahlreichen Kopien die Villen der Reichen. Dazu kömmt, daß Plinius' Nachrichten ursprünglich zum weitaus größten Teil nicht auf periegetische

sondern auf historisch-theoretische Werke der Künstler selbst zurückgehen. Diesen Künstlern nun, die seit der alexandrinischen Zeit mit Eifer die kunsthistorischen Studien selbst aufnahmen, lag natürlich alles am Formalen des Kunstwerks, viel weniger an der Bedeutung und den bestimmten Beziehungen. So bildete sich denn für die Hauptwerke allmählich eine Terminologie heraus, die in Gestalt fester Beinamen das künstlerische Motiv des Werkes bezeichnete, und diese 21 ging in Plinius Werk über; so finden wir hier z. B. von Praxiteles einen Satyr „periboëtos“, einen Apollo „sauroctonos“, die Glykera von Pausias als „stephanoplocos“, d. h. Kränzeflechterin, einen Satyr des Antiphilos als „aposcopeuon“, d. h. als spähend bezeichnet usf. Von hier war es aber nur ein kleiner Schritt dazu, nur jene das Motiv bezeichnenden Beinamen anzugeben, wie uns denn z. B. Plinius den Philoktet des Pythagoras nur als einen Hinkenden (claudicans) aufzählt oder uns von einem symplegma nobile redet (36, 24), d. h. einer Gruppe engverschlungener Personen, ohne uns über den Inhalt auch nur eine Andeutung zu geben; denn der in der Kunstsprache offenbar technische Ausdruck bezeichnet nur das Motiv und Nichts vom Gegenstande. Konnte man sich damit bei mythologischen Werken begnügen, mit um wieviel größerem Rechte durfte man es da nicht bei den Porträtstatuen tun? Denn diese konnten ja, wenn sie nicht gerade berühmte Persönlichkeiten darstellten, gegenständlich kein allgemeineres Interesse erwecken. Dagegen waren, bei der großen Ausdehnung der Porträtbildnerei im Altertum, künstlerisch sehr bedeutende Werke zahlreich darunter, die sogar durch Kopien verbreitet wurden. Was war also natürlicher, als daß man diese bloß nach dem künstlerischen Motive benannte und zu rubrizieren suchte? Dies taten gewiß schon die älteren Kunstschriftsteller, aber sehr häufig auch Plinius selbst; wie gang und gäbe gerade ihm dieser Gebrauch ist, zeigt z. B. eine Stelle (35, 28), wo er den Gegenstand eines Bildes des Malers Philochares allgemein als einen Greis mit seinem Sohne angibt und bis ins Detail beschreibt, rein zufällig aber gleich darauf auch die Namen der beiden nennt. Ein anderes Beispiel, sehr geeignet uns vor den Allgemeinbenennungen des Plinius zu warnen, 22 ist das folgende, in dem es sich sogar um ein sehr berühmtes Porträt handelt: 35, 27 führt er den Gegenstand eines Bildes an als belli facies et triumphus. Man könnte danach an eine allgemeine allegorische Darstellung des triumphus denken. Anders belehrt uns 35, 93: es war triumphans Alexander in curru dargestellt und zwar von Apelles. Dort, wo es Plinius nur darauf ankam, zu zeigen, daß auch August öffentlich Gemälde aufgestellt, gibt er das Bild ganz kurz an, indem er nicht nur den Künstlernamen, sondern auch den Gegenstand selbst verschweigt und nur die Rubrik, das Genre, dem er angehört, nennt. — Da die Quellen des Plinius wohl meistens bei den einzeln aufgeführten Porträts zugleich den Namen und die Rubrik, den Stand anführten, so findet sich dies bei Plinius auch noch öfter, sogar bei ganz unbedeutenden Persönlichkeiten; so werden genannt 35, 147 der Gaukler Theodorus und der Tänzer Alcisthenes, 35, 136

Lecythion, der Einüber oder Lehrmeister der Behendigkeit,[1] 34, 57 der (Sklaven-) Händler Lyciscus, 34, 59 der Stadienläufer Astylos, 68 der Fünfkämpfer Spintharus, 77 der Ringer Pythodemus. Es erhellt hieraus, wie leicht Plinius in solchen Fällen den Namen als das Unwesentlichere weglassen konnte; und das tat er auch in sehr vielen Fällen. 35, 134 z. B. können wir aus andern Quellen als sehr wahrscheinlich nachweisen, daß der allgemein angegebene „phylarchus" des Athenion ein gewisser Reiteroberst Olympiodor war. — Ist Plinius also gewiß selbst sehr oft Schuld, daß wir nur das Genre und die Rubrik, nicht die Persönlichkeit selbst kennen, so fand sich doch auch oft schon in seinen Quellen der individuelle Name nicht mehr vor. Besonders scheint letzteres bei einigen in Rom befindlichen Werken der Fall gewesen zu sein; so die signa palliata und der nackte Koloß des Phidias (34, 54), von dem Samier Pythagoras sieben nackte Statuen und die eines Greises (34, 60),[2] von Polygnot ferner ein Gemälde, an dem man 23 (in Rom) zweifelte, ob ein Hinauf- oder ein Herabsteigender dargestellt war; endlich von Aristides der Tragöde mit dem Knaben und der Greis, der einen Knaben in der Leier unterweist, alle in Rom. Einmal (34, 87) fügt Plinius bei der Statue eines Redenden ausdrücklich hinzu: „persona in incerto est." Ebenso gehören die allgemeinen Bezeichnungen ganzer Klassen von Statuen (bei Gemälden kommt dies nicht vor) schon den Quellen des Plinius an. Näher kann indes hier nicht auf diese Erscheinungen eingegangen werden und ich begnüge mich jene Rubriken, unter denen nach den eben entwickelten Prinzipien unbedeutendere Porträtstatuen resümiert zu erkennen sind, kurz anzugeben.

Es sind vor allem die Athleten, deren allgemeine Anführung bei Plinius keineswegs auf Genrebilder zu beziehen ist. Oder ist es nicht ein schlagendes Zeugnis für unsre Ansicht, daß, während uns Plinius, mit Ausnahme weniger Fälle, immer nur das künstlerische Motiv, nicht den Namen des Athleten nennt, daß Pausanias dagegen nie bloß das Motiv angibt und also von dieser ganzen

[1] Ihm analog war jedenfalls des Silanion epistates exercens athletas 34, 82: Beides waren offenbar Porträts einer Art von Gymnasiarchen; das eine Mal setzt Plinius Namen und Beschäftigungsart des Standes, das andre Mal nur letzteres.

[2] Wenn Urlichs (Chrestomath. Plin. S. 321) mehr weiß als die Quellen des Plinius und als Gegenstand die Sieben gegen Theben und obendrein Amphiaraos (als senex) angibt, so ist das entschieden unrichtig; denn Amphiaraos wird immer mitgezählt und ist nichts weniger als ein Greis; unmöglich ist es, daß nur Eteokles und Polyneikes in der Mitte gekämpft, die übrigen sechs Helden ringsum gestanden hätten, ohne daß ebenso viele von der Seite der Thebaner mit ihnen im Kampfe gewesen wären. — Viel eher hätte er vermuten können, daß die Gruppe der des Hypatodoros und Aristogeiton entsprach (Paus. X, 10, 3), d. h. daß die sieben Helden, unter die natürlich Amphiaraos auch gehört, dargestellt waren und zu ihnen als achter Alitherses kam, über den wir zwar gar nichts Bestimmtes wissen, von dem sich aber nach Analogie des homerischen gleichen Namens (Od. 2, 157 ff.) vermuten ließe, daß auch er ein Seher und Greis war, eine nach dem Typus der homerischen gestaltete Figur der Lokalsage. (Der Sohn des Lelegerkönigs Ankaios Paus. VII, 4, 1 ist wieder ein anderer Alitherses).

angeblichen Rubrik des „athletischen Genres“ Nichts weiß,[1] sondern immer einen bestimmten Namen nennt? Um nur ein Beispiel zu wählen, ist es nicht auffallend, daß uns Pausanias von dem Künstler Daippos mehrere Athletenstatuen mit Namen nennt, Plinius aber nur einen „perixyomenos“, d. h. einen sich Abschabenden? — Es ist nun bekannt, wie viele Statuen siegender Athleten die Künstler namentlich an die Orte der großen Festspiele und besonders nach Olympia zu fertigen hatten. Diese stellten zwar einen bestimmten Athleten dar, aber in der Regel nicht mit seinen Porträtzügen; wenigstens durfte in Olympia erst wer dreimal gesiegt hatte eine ikonische Statue haben. Diese Werke waren eine Hauptaufgabe für die berühmtesten Künstler; als Motiv wählte man entweder einen Moment des Kampfes selbst, in dem der Betreffende gesiegt hatte,[2] so z. B. der bekannte Diskuswerfer des Myron. Oder man stellte die Vorbereitungen und Folgen des Kampfes dar, wie z. B. das Einsalben und das Abschaben des Staubes und Öles, das Umlegen der Siegerbinde und ähnliches. Die berühmtesten unter diesen Werken wurden in spätrer Zeit natürlich kopiert. Plinius selbst (35, 5) bezeugt uns den starken Verbrauch von Athletenstatuen im kaiserlichen Rom für die Palästren und Ringplätze der Reichen; wie sich in jener Zeit von selbst versteht, waren dies (signa externorum artificum heißen sie 35, 6) keine neuen Originalwerke, sondern Kopien der alten, manchmal auch diese selbst. Die einstigen Namen derselben gingen natürlich bald verloren und allgemein benannte man sie bloß nach dem Motiv. Wir müssen demnach diese z. B. von Overbeck (Geschichte der gr. Plastik I² 344) für frei gewählte „Situationsbilder“ gehaltenen Werke,[3] die Plinius als Rubrik mit „pyctae, athletae, luctatores“, als Einzelwerke mit „discobolus, doryphorus, luctator, pentathlus, diadumenus, destringens se, peri-, apoxyomenus, talo incessens“ u. ä. bezeichnet, sämtlich von der Genrebildnerei ausschließen. Nicht als ob es im Altertume überhaupt gar kein athletisches Genre gegeben habe, denn Werke wie z. B. die Florentiner Ringergruppe gehören offenbar dahin; vor der spätern hellenistischen Zeit findet es sich aber schwerlich; das Streben, die künstlerische Bravour zu zeigen, führte zu solchen Aufgaben, denen auch z. B. der sog. Borghesische Fechter anzureihen sein wird. Für das bei Plinius aus der besten Zeit Erwähnte bleibt Obiges durchaus bestehen.

[1] Den „παλαιστής“ des Timainetos erwähnt Pausan. I, 22, 7 nur im Vorbeigehen (παρέργῳ), d. h. eben ohne die näheren Umstände, wie Name usw. anzugeben.

[2] Vgl. den σκιαμαχῶν des Glaukias, der beweist, wie früh man schon bei diesen Statuen nach solchen charakteristischen Motiven suchte. Daß es überhaupt Sitte war, den Athleten und sonstigen artifices diejenige Stellung zu geben, welche sie bei Erlangung ihres Sieges inne hatten, lernen wir aus Corn. Nepos, Chabr. 1, 3. Wenn hier freilich diese Sitte erst von Chabrias an datiert wird (die Stelle heißt bei Halm: ex quo factum est ut postea athletae ceterique artifices iis statibus in statuis ponendis uterentur, * * cum victoriam essent adepti; die kleine Lücke schädigt den Sinn nicht), so kann dies nichts sein, als eine jener im Altertum häufigen willkürlichen Anknüpfungen alter Sitten an irgend ein hervorragendes Beispiel.

[3] Vgl. auch Bursian in Ersch und Grubers Allg. Enzyklopädie I, 82, 435; 446.

Nicht anders verhält es sich mit den bei Plinius unter dem Titel „philosophi" resümierten Statuen, die ungefähr seit Ol. 90 von vielen Künstlern ge- 25 bildet wurden. Wir haben uns darunter wahrscheinlich nicht bloß Philosophen und Gelehrte, sondern auch Redner und Dichter zu denken,[1] die seit dem vierten Jahrh. sehr häufig durch Statuen geehrt wurden; ja es mag vielleicht nur ein gewisser Typus vollbekleideter Gewandstatuen gemeint sein, im Gegensatze zu den folgenden Rubriken.

Dies sind nämlich „Bewaffnete, Jäger und Opfernde". Auch sie wurden für „Gattungsbilder" erklärt (z. B. von Overbeck Plastik II², 61), ohne daß man sich eine klare Vorstellung davon zu machen wußte. Ich halte auch sie, die übrigens von zahlreichen Künstlern genannt werden, nach obigen Analogien für bestimmte, immer wiederkehrende, besonders beliebte Porträtmotive. Daß die Vornehmen sich gerne als Jäger bilden ließen (seit Ende vierten Jahrh.), dürfen wir daraus schließen, daß sich Alexander sowohl von Lysipp[2] und Leochares, als wahrscheinlich von Euthykrates[3] auf der Jagd darstellen ließ, und daß Ptolemäus von Antiphilos jagend gemalt wurde. Ferner sind uns die späteren Grab- und Sarkophagreliefs, wo der Tote so oft jagend dargestellt wird,[4] ein sicherer Beleg für die Beliebtheit dieses Motivs. Sehr belehrend ist endlich auch eine Stelle des Pausanias (VI, 15, 7) wo er die Statue eines unbekannten Mannes (*ἀνὴρ ὅστις δή*) anführt, als im Typus eines Jagenden dargestellt: es ist eben ein solcher „venator" des Plinius, den Pausanias ganz deutlich für ein unbekanntes Porträt hält. — Die „Bewaffneten" sind natürlich Kriegsleute und Feldherrn, die man in kriegerischer Tracht zu bilden gewohnt war. — Die „Opfernden" endlich sind als Priester zu denken, denen man sehr oft Statuen setzte. Mehr als zufällig ist doch das Zusammentreffen, daß z. B. Pythokritos, von dem Plinius 26 solche Opfernde erwähnt, uns durch eine Inschrift als Künstler einer Priesterporträtstatue bekannt ist.[5]

So bleiben nur noch die verschiedenen Rubriken von Frauen bei Plinius

[1] Von Kephisodot z. B. nennt Plinius philosophos; durch andre Quellen kennen wir den Redner Lykurg und den Dichter Menander als seine Werke, ein wohl nicht zufälliges Zusammentreffen.

[2] Plin. 34, 64; die andre venatio mit Hunden (ebenda 63) bestand wohl ebenfalls aus Porträts Vornehmer.

[3] Wenn man nämlich Plin. 34, 66 venatorem zu Alexandrum zieht, was das Natürlichste und Plinius sonstiger Aufzählungsart das Entsprechendste ist. Interpungiert man jedoch nach Alexandrum, so gehört dieser Jäger eben unter die Klasse der übrigen venatores, wie auch Stephani CR. 1867, S. 90 annimmt, dem ich auch in der Abweisung der sehr mißlichen Annahme Kekulés (Arch. Ztg. 1865, S. 15), der hier Meleager sieht, beistimme.

[4] Vgl. Helbig, Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei S. 276. — Die Statue eines Jägers in München (Glyptothek Nr. 156 [Furtwängler, Glyptothek 290]) mit einem leider ergänzten Porträtkopfe gehörte offenbar in diese Klasse der venatores.

[5] S. Brunn, Gesch. der gr. Künstler I, 461, wo schon der richtige Schluß daraus gezogen wird. [Löwy, Inschriften griech. Bildhauer 174 ff.] — Die in der Kleinkunst (Bronzen, Terrakotten) häufigen Darstellungen von Opfernden und Betenden sind auch

zu beseitigen. Genannt werden „edle“ Frauen, d. h. vornehme oder berühmte, also sicher Porträts; ferner „betende und opfernde und verehrende,“ [1] auch „weinende“ und endlich „alte“ Frauen. Zweimal (von Phidias [2] und Euphranor) wird eine cliduchos genannt, d. h. eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel — ganz gewiß kein Gegenstand für eine „genreartige Darstellung“ (Overbeck Plastik II^2, 83), sondern sicherlich Porträt. Durch sie kommen wir auch den andern auf die Spur, denn auch diese scheinen meist Priesterinnen dargestellt zu haben. Letztere erhielten sehr oft Ehrenstatuen und meist waren sie alt, im treuen Dienste ergraut — daher die alten Frauen (anus) bei Plinius. Eine solche war z. B. die Lysimache von Demetrios, die 64 Jahre der Athena gedient und deren Statue daher vor dem Erechtheion in Athen stand.[3] Ja, es läßt sich nachweisen, daß der für Priesterinnen in der alten Kunst durchaus herrschende Typus der alter Frauen war (s. Annali dell' Inst. 1872, 125); ferner daß man niemals vornehme Frauen[4] alt darstellte, denn dies geschah nur bei Dienerinnen, Ammen und — Priesterinnen. Es bleiben also als „anus“, da profanen Dienerinnen schwerlich Statuen gesetzt wurden, nur die Priesterinnen übrig. Ebenso erklären sich die bei Plinius genannten Motive des Opferns und Betens und Verehrens am besten bei der Annahme von Priesterinnen; übrigens stellte man auch mitunter profane Frauen opfernd dar, wie des Alkibiades Mutter Demarate von Nikeratos (Plin. 34, 88) schließen läßt (wenn diese nicht selbst Priesterin war). — Endlich die „weinenden Matronen“ des Sthennis (34, 90), die man bisher auch
27 meist für eine von den Künstlern gar klassenweise fabrizierte Art von Genrebildern gehalten hat, ohne die Ungeheuerlichkeit dieser Annahme zu bedenken, sind nur als Porträts älterer Frauen mit einem diesen eigenen Zuge der Wehmut und dem entsprechender äußerer Haltung zu denken.[5] — Die von Plinius ge-

für Weihgeschenke zu halten (s. Friederichs, Berlins antike Bildwerke II, S. 453 ff.), die der Einfachheit wegen nicht eine Individualität, sondern einen allgemeinen Typus darstellen. Ebenso wenig wie aus ihnen darf aus dem Vorkommen von Jägern in der Kleinkunst auf die Existenz derselben als „Genre“ in der monumentalen Kunst geschlossen werden.

[1] Bei Plinius admirantes, das aus dem griechischen *θαυμάζειν* übersetzt scheint, das auch anbeten und verehren heißt. Eine mulier des Euphranor war zugleich admirans und adorans, woraus die Zusammengehörigkeit beider Motive hervorgeht. [Furtwängler, Arch. Ztg. 1879 S. 152.]

[2] Die Ansicht, es sei die Athena Promachos des Phidias (ohne Schlüssel) hier gemeint, hat nichts für sich. Nicht einen ungewöhnlichen, der künstlerischen Erscheinung widersprechenden Beinamen einer Gottheit, sondern eine eben jenes Äußere charakterisierende Bezeichnung muß man nach allen Analogien in der cliduchos suchen.

[3] [Vgl. dazu Arx Athenarum a Pausania descr. ed. O. Jahn et A. Michaelis^3 S. 73, 23 und S. 88. 117, 129.]

[4] Verwandt ist es, wenn die altdeutsche Malerei (ich denke an ein Schongauerisches Bild in Kolmar) in der Szene, wo Christus Adam und Eva aus der Hölle führt, zwar jenen als Greis mit weißem Barte darstellt, an Eva aber keinerlei Spuren des welkenden Alters andeutet.

[5] „Flentes“ ist nicht streng zu nehmen; leicht kann es aus *δεδακρυμέναι* übersetzt sein und dies hieße nur „verweinte Frauen, mit Spuren vergossener Tränen“. So braucht es

nannten Rubriken entsprechen also ganz den verschiedenen Ständen, die vorzugsweise durch Porträtstatuen geehrt wurden. Es sind zunächst die höheren Militärs (armati), dann die reichen Privaten, die den Jagdsport lieben (venatores), endlich die Priester (sacrificantes). Dazu kommen die Athleten und die Denker und Dichter (philosophi), deren künstlerische Motive zu verschieden waren, als daß man die Rubrik danach hätte benennen können. Von den Frauen wird, neben den sonst durch Rang und dergleichen hervorragenden (nobiles), namentlich der Stand der Priesterinnen berücksichtigt, der in der Regel einzige, in dem die griechische Frau der Öffentlichkeit und somit öffentlicher Ehren teilhaftig war; daneben scheinen vereinzelt noch Motive von Grabmonumenten für Frauen (flentes matronae, adornantes se feminae? s. Anm. 2 S. 82) genannt zu werden.

Diese neuen Tatsachen für die Geschichte der antiken Porträtbildnerei stimmen mit dem bisher bekannten Charakter des griechischen Porträts durchaus überein: im Gegensatze zu den römischen, die nur allgemeine Schemata mit einem beliebigen Porträtkopfe bieten, suchen die griechischen Porträts immer schon in der ganzen Gestalt, dem gesamten Motive eine bestimmte Individualität oder wenigstens einen bestimmten Stand und seine Beschäftigungsart zu charakterisieren.[1] Man denke an die erhaltenen Statuen des Alexander, Aristoteles, Sophokles, Demosthenes u. a. Apelles malte den kampfesmutigen Klitus mit dem Rosse in die Schlacht eilend und den Helm von seinem Knappen fordernd, oder den Feldherrn Antigonos bewaffnet mit seinem Rosse einherschreitend. Protogenes malt den Tragiker Philiskus sinnend, meditantem, ebenso Theoros (oder Theon) die Leontion, die Geliebte des Epikur, cogitantem. Chabrias ließ seinen Statuen (Diodor 15, 33; Nepos Chabr. 1 spricht nur von einer) diejenige Stellung geben, durch deren Erfindung und Anwendung er seinen gepriesensten Sieg gewonnen: er kniete, den Schild an das Knie gedrückt und die Lanze dem Feinde entgegengestreckt. Anakreon, der Dichter der Liebe und des Weines, war im Rausche singend dargestellt (Paus. I, 25, 1). An solche Beispiele reihen sich die Motive

Pausan. I, 21, 5 von der Niobe am Sipylus und fügt noch das Attribut κατηφής niedergeschlagen, wehmütig hinzu; auch Amasaeus, der Übersetzer des Pausanias, gibt das δεδακρυμένην einfach mit lacrimantem. Dasselbe wird Plinius (vielleicht schon seine Quelle) getan haben. So verwandeln sich die „weinenden Matronen“ einfach in Frauen ernstwehmütigen Ausdrucks. In jener Zeit des 4. Jahrh. aber, wo man nach psychologischem Interesse und Hervortreten des Seelenlebens strebte, mochte überhaupt für Porträts ältrer Matronen ein solcher wehmütiger Ausdruck üblich sein, verbunden etwa mit einer typischen Bewegung, wie dem Nähern einer Hand gegen das Kinn u. dgl. Namentlich mußten Statuen sepulkraler Verwendung zu solchen Motiven einladen. Eine derartige Komposition ist uns ja nach der wahrscheinlichsten Annahme in den bekannten sog. Penelope-Statuen erhalten; sie könnte in obigem Sinne recht wohl flens matrona heißen. — Vollkommen willkürlich ist Urlichs Ansicht (Chrest. Plin. S. 331), Hekuba mit Trojanerinnen seien unter den flentes matronae gemeint.

[1] Diese Unterscheidung wie so vieles andere in dieser Schrift Verwertete verdanke ich meinem verehrten Lehrer Heinrich Brunn.

bei Plinius, die Opfernden und Betenden, die wehmütigen Frauen usw. für Porträts weniger bedeutender Persönlichkeiten passend an.

Trotz dieser beträchtlichen Säuberung im Gebiete des alten Genres, die uns erst befähigt, die historische Untersuchung über dasselbe aufzunehmen, bleibt dennoch viel Unklares und Unsicheres zurück, das ich im Folgenden jedoch den Anmerkungen überlassen werde.

Sehen wir nun zunächst, was uns aus der archaischen Periode vor Phidias von statuarischen Werken überliefert ist. Es ist wenig, ja streng genommen nichts, da überall bestimmte Beziehungen dem anscheinend Genrehaften zu Grunde liegen. So verhält es sich mit den bei Plinius erwähnten celetizontes pueri, den Knaben auf Rennpferden von Kanachos und von Hegesias, die wir nach der Notiz des Pausanias (VI, 12, 1) über zwei ebensolche Knaben von Kalamis in Olympia für Siegesweihgeschenke halten müssen, die unserm oben gewählten Beispiel vom Jockey auf dem Rennpferd vollkommen analog sind. Überhaupt war es 29 Sitte jener naiv frommen Zeit, denjenigen Gegenstand, der einem am liebsten und wertesten und durch den man seine Erfolge und Siege errungen hatte, den Göttern im Abbilde zu weihen. So weiht in dieser Zeit ein reicher Soldat zwei Rosse mit ihren Lenkern nach Olympia, die Tarentiner weihen Pferde und kriegsgefangene Frauen wegen eines Sieges über ihre Nachbarn, die Athener ein Viergespann auf die Akropolis wegen eines Sieges über die Böoter. (Vgl. [Paus. V, 27, 2. X, 10, 6. I, 28, 2]; zu dieser Sitte überhaupt Schömann, Griechische Altertümer II, 190.) Solche Zwei- und Viergespanne werden aus dieser und der folgenden Zeit überhaupt oft erwähnt; die meisten haben wir uns motiviert zu denken durch Siege im Wagenwettrennen an den großen Festspielen; da dabei nur ein Lenker (der mit dem Besitzer meist nicht identisch war) auf dem Wagen dargestellt war, so bezeichnet sie uns Plinius kurz und allgemein mit quadrigae bigaeque.[1] Verwandt ist der Gebrauch, nach dem Siege über verheerende Feinde eherne Kühe oder Stiere zu weihen als Symbole des wiederbefreiten Acker- oder Weidelandes; zu dieser Gattung gehörte auch die berühmte Kuh des Myron, die also auch kein Genrestück im strengen Sinne war.[2] Etwas andrer Art ist der Chor betender Knaben in

[1] Plinius nennt sie uns von: Kalamis (auf eine seiner Quadrigen setzte Praxiteles einen neuen Lenker), von Aristides, Schüler des Polyklet, von Euphranor, Lysipp (34, 64 quadrigae multorum generum, also nicht bloß solche auf das Wettrennen bezügliche), und von Euthykrates; Piston und Tisikrates arbeiten zusammen ein Zweigespann mit einer Frau darauf (wohl die Besitzerin); Aristodem macht (34, 86) bigas cum auriga, der hier besonders erwähnt, aber auch sonst vorauszusetzen ist; Menogenes endlich (sonst unbekannt) quadrigis spectatur (34, 88).

[2] Wie Helbig a. a. O. 306 ff. trefflich nachweist. Daselbst sind auch die übrigen Kühe und Stiere angeführt; hinzuzufügen wäre etwa als interessant das *βοίδιόν τι χαλκοῦν* als Weihgeschenk der Hetäre Kottina in Lakedämon, worüber Polemon bei Athenaeus 13, 574 C berichtet.

Olympia von Kalamis; aber auch er mit ganz bestimmter Beziehung: die Akragantiner weihten ihn wegen eines Sieges und wie ja die Siegesgesänge oft von Knabenchören ausgeführt werden mochten, so wird hier der Dank für den Sieg von der reinen Jugend der Gottheit dargebracht. — Von ähnlichem Charakter war ein Werk, das Themistokles um dieselbe Zeit (ungefähr um die Mitte der 70er Olympiaden) weihte: eine Hydrophore, ein Mädchen, das Wasser holt, also ein Bild aus dem Alltagsleben. Die Statue wurde jedoch aus Strafgeldern für Mißbrauch der Brunnen bestritten und war also in sinniger Weise, die wir einem individuellen geistreichen Gedanken des Themistokles zuschreiben dürfen, zugleich ein Bild 30 der richtigen Benützung der Quelle und so die beste Strafe für diejenigen, die ihr das Wasser unrechtmäßig entzogen hatten.[1]

Die Art, wie man damals mythologische Gegenstände behandelte, versinnlichen uns die äginetischen Giebelgruppen: Die individuelle Charakteristik ist noch in ihren ersten Anfängen und man stellt fast nur das Gerüste, das allgemeine Schema der Handlung des Kampfes um die Leiche dar.[2]

Von der monumentalen Malerei dieser Periode, die Tempel und Hallen mit mythologischen Darstellungen von hoher geistiger Bedeutung schmückte, ist uns begreiflicherweise nichts hierher Gehöriges bekannt. Dagegen bildet die Darstellung des Alltagslebens auf den dekorativen Malereien der Vasen trotz der steigenden Bedeutung des Mythischen immer einen sehr beliebten Gegenstand. Die Gefäße mit schwarzen Figuren, obwohl meist Nachahmungen aus späterer Zeit, gehen doch auf Originale der archaischen Periode zurück und bieten uns eine Fülle von Beispielen. Der Krieg bildet den Hauptgegenstand: wir sehen die Waffenrüstung, das Anschirren der Rosse an den Streitwagen, dann den Auszug — in allem äußern Pomp und ohne Zeichen tieferen Gefühls —, endlich unzählige Kampfszenen. Ferner sind die Jagd und ebenso die agonistischen Kampfspiele sehr beliebter Gegenstand. In Tanz und Spiel erholt man sich dann. Aber auch das Leben der Mädchen bleibt nicht unbeachtet, doch stellt man sie vorerst fast nur in Szenen dar, wo sie sich außer dem Hause zeigten, also namentlich beim Wasserholen, mitunter auch beim Pflücken des Obstes. Häufig sind ferner auch Hochzeitszüge, wo Braut und Bräutigam feierlich zu

[1] Obwohl Overbeck Plastik I², 330 den Knaben des Lykios das älteste plastische Genrebild nennt, erwähnt er doch S. 119 unser Werk als das erste Gattungsbild und die erste Statue aus menschlichem Kreise, die nicht Porträt war. (Indes jene Werke des Dionysios, Ageladas, Kanachos usf. sind mindestens gleichzeitig.) — Wollte jemand hinter unsrer Hydrophore etwa eine Nymphe suchen, so wäre einerseits die Nichterwähnung bei Plutarch sehr auffällig, andrerseits konnte man kaum eine Wasser spendende Nymphe als Wasser tragende, d. h. holende bezeichnen (man vgl. Damophons Nymphendarstellung Paus. VIII, 31, 4).

[2] [Ägina, Das Heiligtum der Aphaia S. 310]. Ohne bestimmte Kennzeichen war auch die wahrscheinlich archaische Eberjagd bei Paus. I, 27, 6.

[31] Wagen fahren, begleitet von denjenigen Göttern, die den Ehesegen hauptsächlich bedingen. Die Totenklage endlich bleibt bei den höchst wertvollen attischen Gefäßen der Hauptgegenstand. — An jene ältesten homerischen Darstellungen erinnern uns einige wenige Bilder aus dem ländlichen Leben der Gutsbesitzer.[1] Wir sehen pflügen und säen, sowie das Sammeln der Oliven, die ja ein Hauptgegenstand namentlich des attischen Landbaus waren. Auch Kaufleute und Handwerker finden sich einige. Wir werden derartigem aus den ländlichen und niederen Kreisen in der Kunst der folgenden Blüteperiode nirgends mehr begegnen, bis es später, aber in ganz verändertem Charakter, sich wieder zeigen wird.

Gemeinsam ist all den Darstellungen dieser Zeit, daß sie nur nach möglichster Klarheit des dargestellten Faktums streben: überall sucht man nur den treffendsten, einfachsten Ausdruck der Handlung, überall ist der Vorgang nur in seiner ganz äußerlichen Erscheinung gefaßt, ohne jede Spur eines Strebens nach innerlicher Vertiefung.

Wir treten nun in die eigentliche Blüteperiode griechischer Kunst und betrachten zuerst die plastische Genrebildnerei von den Zeiten des Phidias bis zu denen Alexanders d. Gr.

Die hohe, vorzugsweise religiöse Richtung des Phidias, welche vor allem nach bedeutendem Inhalt strebte, konnte das Genre nicht aufkommen lassen. So finden wir denn auch weder unter seinen Werken, noch unter denen seiner Schüler etwas hierher Gehöriges.[2] Anders ist es mit der neben Phidias blühenden Schule des Myron: ihr Hauptziel war möglichst lebendiges Erfassen des Momentes einer Handlung, weshalb die Rücksicht auf geistige Bedeutung des Inhalts zurücktreten [32] mußte: eine beliebige Handlung des Alltagslebens, falls sie nur Gelegenheit bot, jene Lebendigkeit der momentanen Bewegung des Körpers auf Ein Ziel hin zu zeigen, mußte ihr nicht minder willkommen sein, als etwas mythisch und religiös Bedeutendes. Von Myron selbst zwar wissen wir leider nichts Gewisses[3]

---

[1] Gesammelt von O. Jahn, Berichte der sächsischen Gesellsch. 1867, S. 75 ff.

[2] Von einem *παῖς ἀναδούμενος τὴν κεφαλήν* scheint Pausanias selbst (VI, 4, 5) den Namen nicht gewußt zu haben; doch bezeichnet er ihn indirekt als Porträt, indem er sagt, er kenne sonst kein Porträt von Phidias — wieder ein Beweis, daß dergleichen Motive in der Regel dem Porträtfache angehörten.

[3] Zwar ist bei Plinius überliefert, daß Myron „pristas“ gemacht habe, die, wie man mit Petersen (Arch. Ztg. 1865, S. 91) annehmen muß, nur als „Säger“ gedeutet werden können; aber das Werk stünde so vereinzelt da, daß doch ein Irrtum bei Plinius obwalten könnte. Indes unmöglich scheinen mir die Säger nicht; nur muß man sie sich natürlich in jener Zeit als Anathem denken, etwa an Athena Ergane, die ja auch das Zimmermannshandwerk beschützte. Auch daß die Darstellung einem so niedern Kreise entnommen ist, dürfte im Hinblick auf des Styppax und Lykios Feueranblaser — eine ebenfalls niedere Beschäftigung — kaum mit Recht eingewendet werden. Die Möglichkeit einer sichern Entscheidung müssen wir jedoch noch von der Zukunft erwarten.

in dieser Beziehung, aber von seinem Schüler und Sohn Lykios kennen wir ein sehr charakteristisches Werk; es ist die Statue eines Knaben, der erlöschendes Feuer anbläst: es war wahrscheinlich Feuer zum Räuchern,[1] also offenbar ein Weihgeschenk an irgend eine Gottheit. Alles Interesse des Werkes lag, wie bei seinem Vater („dignum praeceptore" nennt es Plinius) in dem einen scharf gefaßten Momente der Handlung, dem Anblasen des Feuers.[2] Eine weniger klare Vorstellung haben wir von einem zweiten Werke[3] des Lykios: ein Knabe, der ein Weihwasserbecken trägt. Das eigentliche künstlerische Motiv gibt uns leider Pausanias, wie gewöhnlich, nicht an; doch wird sich Lykios gewiß nicht mit einem passiven, ruhigen Halten des Beckens begnügt haben. Noch sichrer aber dürfen wir sagen, daß der Reiz der Statue nicht „in naiver Frömmigkeit" und „Darstellung der gemütlichen Erregung" (Overbeck Plastik I^{2}, 329) beruhte, denn dies ließe sich nimmermehr mit dem Wesen Myronischer Schule vereinen. Auch hier muß die Darstellung der, wenn auch ruhigeren Handlung selbst, ohne alle Nebenreize Ziel gewesen sein. Jenem ersten Werke des Lykios sehr verwandt war ein anderes des Styppax, den wir deshalb gern mit der Myronischen Schule verbinden; es ist der sogenannte splanchnoptes, ein wahrscheinlich jugendlicher[4] Sklave, der das Opferfeuer, an dem er Eingeweide zu rösten im Begriff war, mit vollen Backen anblies. Zwar stellte derselbe einen bestimmten Lieblingssklaven des Perikles dar, doch mochte dies nur die Veranlassung und Bestimmung des Werks abgeben, und das Interesse bestand jedenfalls nur in der lebendigen [33] Darstellung jener Handlung. — Einen bestimmten, und zwar religiösen Zweck hatten aber wohl alle obigen Werke, indes die kühnen Vermutungen, durch welche man vielfach jene Zwecke genau fixieren wollte, entbehren der überzeugenden Begründung. Uns genügt es, daß wir mit Grund annehmen können, jene Werke

[1] Sofern wir nämlich, was das wahrscheinlichste ist, bei Plin. 34, 79 den suffitor mit dem sufflans languidos ignes identifizieren.

[2] Die Vermutung Blümners (Arch. Ztg. 1870, S. 55), daß der Phrixos bei Paus. I, 24, 2, der sich auch sonst schon manches hat gefallen lassen müssen (s. Anm. 1 S. 81) mit dem puer sufflans languidos ignes bei Plinius identisch, ja mit den darauf genannten Argonauten zu einer Gruppe verbunden gewesen sei, ist gewiß eine sehr unglückliche zu nennen. Phrixos Stellung braucht keineswegs unbelebt gewesen zu sein; das Feuer aber selbst anzublasen, wäre für die Statue eines Heros jedenfalls unpassend, wo nicht unmöglich. Mit welchem Rechte aber nimmt Bl. an, Pausanias habe das Werk nur flüchtig betrachtet? Pausanias, der an dieser Stelle es sogar der Mühe wert hält, eine eigene Vermutung über den Gott, dem wohl Phrixos opfern möge, auszusprechen! Und Pausanias soll dergestalt blind gewesen sein, daß er von einem Menschen, der erlöschendes Feuer anbläst, habe sagen können: er schaut auf die brennenden Schenkelstücke, die er eben ausgeschnitten! — Die Idee einer Gruppe des opfernden Phrixos mit den Argonauten entbehrt natürlich ebenso jeglichen Anhalts, wie sie innerlich unwahrscheinlich ist.

[3] In der Scheidung der beiden Werke stimme ich Overbeck, Plastik I^{2}, 393 A. 88 bei.

[4] Ihn für einen Mann zu halten, weil er nicht puer genannt wird, sehe ich keinen Grund ein; das carus Pericli scheint eher auf jugendliches Alter zu deuten.

seien alles Weihgeschenke an bestimmte Gottheiten gewesen; also nicht etwa für private Dekoration gearbeitet, was mit dem durchaus öffentlichen Charakter der attischen Kunst jener Zeit in Widerspruch stände. — Die Vorliebe dieser Periode gerade für Knabenstatuen bestätigt die Nachricht von einem sehr schönen Knaben des Strongylion, von dem wir aber gar nicht wissen, ob er überhaupt ein Genrestück war. Die bei Plinius erwähnte Statue eines „Verwundeten" von Kresilas war wieder, wie bei Plinius so oft, höchst wahrscheinlich ein Porträt und zwar wohl das des Feldherrn Diitrephes, der von Pfeilen verwundet dargestellt war.[1]

Einer anderen Entwicklung des Genres begegnen wir um dieselbe Zeit in der Peloponnes: es ist Polyklet selbst, das Haupt der argivischen Schule, der dem Genre neue Bahnen bricht. Zwar das eine der betreffenden Werke, zwei Kanephoren, entspricht noch ganz jener attischen Richtung des Myron usw. Kanephoren nämlich, d. h. Mädchen, die im Dienste der Gottheit Körbchen auf dem Kopfe trugen, spielten nicht nur in Athen, sondern auch im argivischen Herakultus eine Rolle. Das Werk war also wahrscheinlich auch ein Weihgeschenk und zwar an die Landesgöttin Hera. Anders ist es mit der Gruppe zweier Knaben, die Knöchel spielen. Auch diese für ein Anathem zu halten, ist gar kein Grund vorhanden, sie waren vielmehr offenbar rein ihrer selbst willen gearbeitet. Ein Kennerurteil, das uns Plinius mitteilt,[2] hielt sie für das vollendetste 34 Werk, das überhaupt existierte. Und warum? — Ganz gewiß nicht etwa wegen der kindlich naiven Stimmung, die wir so gern hineindenken — es waren ja auch pueri und keine Kinder —, gewiß nicht wegen des psychologischen Ausdrucks, denn sonst müßten wir Polyklet schlecht kennen; sondern rein wegen der formalen Vollendung. Darauf allein kam es Polyklet an. Wir können uns nun zwar bei den sehr verschiedenen Arten des Knöchelspiels im Altertum durchaus keine bestimmte Vorstellung von Haltung und Motiv der Knaben machen; doch dürfen wir aus der Richtung Polyklets schließen, daß im Gegensatz zu jenen Myronischen Werken das Interesse der Gruppe im lebendigen Momente der Handlung nicht bestand, wohl aber in der harmonisch abgemessenen Linienführung des Ganzen und der schönen Durchbildung des Einzelnen. Das jugendliche Knabenalter, für das Polyklet eine besondere Vorliebe hatte, wählte er auch hier nicht etwa seines unschuldigen Charakters wegen, sondern weil dies Alter der maßvoll frischen Schönheit seinem Zwecke das günstigste war.

[1] Jedenfalls ist es ganz unmöglich, mit Overbeck (Plastik I², 333) an das monumentale statuarische Genrebild eines sterbenden Verwundeten zu denken. Die frühere Vermutung, daß er mit dem Diitrephes identisch, läßt sich durch verschiedne Punkte befestigen. In jedem Falle aber war das Werk ein Porträt. [Furtwängler, Meisterwerke S. 277 u. 746. La Chronique des Arts 1905, S. 195].

[2] Die „plerique" urteilten so; Overbeck, Plastik I², 345 scheint das — auch nicht „gelegentlich", sondern bei der Behandlung Polyklets vorgetragene — Urteil dem Plinius selbst zuzuschreiben.

Daß gerade Polyklet den für die Entwicklung des monumentalen Genres so bedeutsamen Schritt tat, der dasselbe aus den Fesseln befreite, die ihm die Bestimmung für die Öffentlichkeit und als Weihgeschenk an die Götter bisher auferlegt hatte, und der ihm eine Fülle von neuen Stoffen zuführte — daß dieser Schritt gerade durch Polyklet geschah, darf uns nicht länger wundern, wenn wir bedenken, daß schon damals die argivische Kunst einen ungleich privateren Charakter trug als die attische (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 310); die großen monumentalen, öffentlichen Aufgaben waren verhältnismäßig selten, so daß die Porträts der Athleten und dergleichen Hauptgegenstand waren; natürlich wurden die Künstler daher viel leichter durch private und subjektive Neigungen in der Wahl ihrer Gegenstände bestimmt. Dazu kommt aber ferner jener alte Gegensatz 35 peloponnesischer und attischer Schule, der in Polyklet und Phidias gipfelt und der die Behandlung der Form nicht minder, als die des Inhalts überall bestimmend durchdringt: der Attiker überall das Leben von innen heraus erfassend, überall nach Ausdruck eines bedeutenden Inhalts strebend — dagegen der Peloponnesier nach einem abstrakten, fast mathematischen Schema das formal Vollkommene suchend, indem Handlung und Inhalt weit zurücktreten: ein Polyklet konnte als das Beste seines Schaffens einen „Kanon" hinterlassen — für Phidias undenkbar. Bei Polyklet begreifen wir es daher am leichtesten, wenn er zuerst in jenen spielenden Knaben ein Werk liefert, das, nur der formalen Vollendung wegen geschaffen, seine Berechtigung und Bestimmung auch nur in sich trägt.

Leider können wir die Genrebildnerei in der Polykletischen Schule aus Mangel an Nachrichten nicht weiter verfolgen. Denn das einzige, was man hieher zählen könnte, ist der Widderopferer des Naukydes, der aber allen Analogien nach zu jenen oben besprochenen Porträtstatuen von Opfernden gehörte.[1]

Um das Ende des fünften Jahrhunderts geht eine gewaltige Umwandlung im griechischen Geistesleben vor sich, die nicht nur auf die Literatur,

[1] Die Unwahrscheinlichkeit des Bezuges einer Inschrift hierauf (s. Overbeck SQ. 998 [I. G. II, 1624]) hat Stephani (CR. 1866, S. 140; 1869, S. 112) gezeigt. Aber auch sonst ist die gewöhnliche Identifizierung mit dem von Pausanias gesehenen Phrixos (die Overbeck, Plastik I², 357 als vollkommen sicher annimmt) schlecht begründet, indem es zunächst schon sehr auffallend wäre, wenn ein Genosse Polyklets auf die Akropolis in Athen gearbeitet und Pausanias dies nicht einmal erwähnt haben sollte. Ferner aber kann die Annahme zu ergänzender mythologischer Namen bei Plinius nur mit größter Vorsicht geschehen; die nächste Analogie und genügende Erklärung bieten aber jene sacrificantes-Porträts. Endlich ist noch zu beachten, daß ein ebenfalls peloponnesischer Zeitgenosse des Naukydes, nämlich Patrokles unter den Darstellern von sacrificantes genannt wird. Ganz analog ist der buthytes (34, 78) des sonst unbekannten Isidot: wie bei dem Werke des Naukydes ist nur das Motiv einer Priesterstatue zu erkennen. Dafür daß Plinius neben den allgemeinen Rubriken von Porträtstatuen auch Einzelwerke derselben Rubriken mit genauerer Bezeichnung des Motivs angibt, ist ein zweites Beispiel der „digitis computans" des Eubulides (34, 88), denn offenbar bezeichnet er nur genauer eines der Motive der „philosophi". [Furtwängler, Glyptothek 297.] Dasselbe Verhältnis waltet zwischen einem „destringens se" und den „athletae" ob.

sondern namentlich auch auf die Kunst den größten Einfluß hatte. Wir können den wesentlichsten Punkt kurz so bezeichnen: das Innenleben der Seele in Gedanke und Gefühl ringt überall nach Ausdruck. Für die Kunst hatte dies die wichtige Folge, daß, indem man vor allem die allgemein menschlichen Affekte, wie Schmerz, Lust, Liebe und dergleichen zur Darstellung zu bringen suchte, der Ausdruck des individuell persönlichen Grundcharakters zurücktrat vor dem 36 einer allgemein menschlichen Situation und Empfindung. Demnach mußte auch das Mythologische dem Genre bedeutend näher treten. Das alles ist nun schon bei den beiden Häuptern der neuen Periode, bei Skopas und Praxiteles in hohem Grade der Fall. Dionysos und Aphrodite, die Götter der menschlichsten Empfindungen, werden Hauptgegenstand; doch damit sich nicht begnügend, stellt man eine ganze, viel abgestufte Skala von Affekten in der Umgebung und den Begleitern jener Götter dar: in Eros, Pothos und Himeros, Peitho und Paregoros, in den Satyrn und Mänaden, in den Nereiden und Tritonen. Ja, die berühmte Mänade des Skopas, das Mädchen in der stürmischsten bakchischen Begeisterung, die Satyrn, Mänaden, Thyiaden, Silene des Praxiteles[1] stehen dem Genre als Repräsentanten der Empfindungen einer, wenn auch mythischen, Gattung sehr nahe. Dem menschlichen Kreise sind jedoch entnommen die Karyatiden des Praxiteles, d. h. lakonische Tänzerinnen zur Ehre der Artemis, ebenso je eine Kanephore von Skopas und Praxiteles: solche Mädchen im heiligen Dienste waren also damals ein beliebter Gegenstand, während Myrons Richtung die Knaben vorgezogen hatte. Noch deutlicher tritt diese Vorliebe der Zeit für die gefällig zarte Anmut des weiblichen Wesens in zwei Werken des Praxiteles hervor: ein Mädchen, das einen Kranz hält[2] und ein anderes, das im Begriffe ist, sich ein Hals- oder Armband anzulegen: so verallgemeinern und erweitern sich immer die Gegenstände des Genres, und jene Kanephoren, die nur einen bestimmten kleinen Kreis von Individuen repräsentieren, waren nur der Übergang zu der ganz allgemeinen Darstellung weiblichen Liebreizes.

Verwandt war die Statue eines Diadumenos, die Praxiteles auf der Akropolis 37 setzte. Sowohl der Umstand, daß uns weder von ihm noch von Skopas irgend etwas Athletisches bekannt ist, als die Art der Beschreibung jenes Werkes zeigt, daß hier die möglichst anmutige und sinnlich reizende Behandlung eines zarten

[1] Sehr unwahrscheinlich ist mir, daß alle die bei Plinius 36, 23 genannten Werke im Besitze des Asinius Pollio ursprünglich eine Gruppe gebildet haben sollten.

[2] Etwas Mythisches anzunehmen, ist gar kein Grund vorhanden; ungleich näher läge es, auch hier (vgl. Anm. 4 S. 83) an Grabmonumente zu denken, wo ähnliche Motive ja gewöhnlich sind; indes ist auch dies nicht nötig. — Verwandter Natur müssen die adorantes se feminae von Apellas gewesen sein (denn dies, nicht adorantes ist die richtige von Detlefsen aufgenommene Lesart bei Plinius 34, 86). Wegen dieser Werke möchte ich den Künstler lieber erst von Ol. 100 an arbeiten lassen, als schon von Ol. 90 (vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, 287); Kyniska konnte ja die jüngere Schwester des Agesilaos sein und das betr. Denkmal längre Zeit nach dem Siege aufgestellt werden. [Olympia V S. 278.]

Jünglings, der sich zum Tanze anschickte und deshalb sich mit einer Binde schmückte, Gegenstand war. Vielleicht setzte Praxiteles dieses Denkmal einem persönlichen Lieblinge,[1] wie ja auch das Bild seiner Geliebten Phryne von seiner Hand, aber von jener selbst geweiht in Delphi[2] und in Thespiä gar neben Aphrodite im Tempel des Eros stand.[3] — Ob die von Plinius erwähnten Statuen einer weinenden Matrone und einer lachenden Buhlerin hierher gehörten, ist für mich mehr als zweifelhaft.[4]

Auf der künstlerischen Gestaltung des psychologischen Ausdrucks lag jedenfalls auch das Hauptgewicht in einem noch nicht ganz aufgeklärten Werke des Leochares, das wahrscheinlich einen von der Komödie verspotteten Sklavenhändler Lykiskos darstellte, der einen Knaben mit dem Ausdruck der schlausten Verschmitztheit feilbot. Das Porträt war hier gewiß nicht der Person wegen gewählt, sondern um gewisse psychologische Eigenschaften treffend auszudrücken.[5]

Am Ende dieser Periode steht Lysipp, der uns schon auf die folgende vorbereitet. Ein sichres Genrebild aus dem Alltagsleben war seine „betrunkene Flötenspielerin“, eines jener Mädchen, die bei den Zechgelagen der Alten zum musikalischen und sonstigen Vergnügen dienten.[6] Also ein Werk zur Privatdekoration, die von nun an die Künstler hauptsächlich in Anspruch nimmt, etwa für einen Speisesaal sehr geeignet. Das Interesse war auch hier ein vorwiegend psychologisches, die Wirkung des Weines und die aufgeregte Sinnlichkeit ausgedrückt zu sehen. Dazu kam aber, ganz wie in dem Werke des Leochares,

[1] Der Ausdruck ἵδρυσεν bei Kallistrat scheint dies zu bestätigen (vgl. Anm. 2 S. 78).

[2] Pausan. X, 15, 1. — Overbeck SQ. 1269 ff.

[3] Pausan. IX, 27, 5. — SQ. 1246, 1251.

[4] An der Rohheit der Komposition mit Recht Anstoß nehmend, vermuteten Friederichs (Praxiteles S. 56) und Helbig (Fleckeisens Jahrbücher 1867, 659 Anm.) Personifikationen. Indes die ganze Gegenüberstellung ist ohne Analogie in jener Zeit und scheint mir lediglich den Epigrammen, auf die ja die ganze Stelle mit Sicherheit weist, zu entstammen, ähnlich wie dies z. B. bei dem viriliter puer und molliter juvenis des Polyklet der Fall zu sein scheint (vgl. Dilthey im Rhein. Mus. 1871, 290). Gewiß nicht ohne Grund war aber die Ansicht im Altertum, daß die Buhlerin Phryne sei. Dabei ist zu beachten, daß keine der zwei in Thespiä und Delphi befindlichen Phrynestatuen bei Plinius erwähnt wird. Die flens matrona ferner war gewiß dasselbe wie die von Sthennis, also, wie wir oben sahen, die Statue einer wehmütigen Frau, wohl für ein Grab; daß Praxiteles eben solche Werke machte, zeigt der Krieger neben seinem Roß als Grabmonument (ἐπίθημα des τάφος nennt ihn Paus. I, 2, 3, also Statue). — Beide ursprünglich getrennten Werke wurden dann in Epigrammen (vielleicht auch in Kopien) gern gegenübergestellt, als Typen zweier Gegensätze.

[5] Zwar müßten nach der sonstigen Aufzählungsweise des Plinius 34, 79 der mango und der puer getrennte Werke sein wegen des ebenfalls asyndetisch vorher angeführten Apollo diadematus; doch sachlich berechtigt ist die gewöhnliche Zusammenfassung derselben zu einer Gruppe; nur muß man dann entweder zu puerum ein verbindendes et (que ac) hinzukonjizieren, oder, was mir wahrscheinlicher, eine Ungenauigkeit des Plinius annehmen, der die Kürze seines Exzerpts beim Verarbeiten aus Flüchtigkeit mißverstand.

[6] Stephani CR. 1868 S. 82 ff.

38 das drastisch Charakteristische, daß nämlich jene Wirkungen an einer solchen niederen Person zur Darstellung kommen; unser Werk kann man daher passend als das realistische Gegenbild von Skopas' Mänade bezeichnen. Wie sehr diese Zeit derartige Darstellungen betrunkner Frauen liebte, und wie weit sie darin in humoristischer Freiheit und Lebendigkeit ging, können uns einige Terrakottastatuetten aus Südrußland vergegenwärtigen.[1] Ferner gehört die im Altertum berühmte Statue einer betrunknen Alten (von Plinius irrtümlich dem Myron zugeschrieben), von der die bekannte Capitolinische und eine Münchener Statue wahrscheinlich Nachbildungen sind, wohl auch in diese Zeit und Richtung. — Derselben Gattung des niedrig Komischen gehörten wahrscheinlich die „comoedi" des Chalkosthenes an, d. h. Statuen komischer Schauspieler, wenn wir nicht vorziehen, auch sie als Porträts zu fassen; andernfalls würden uns auch hier zahlreiche Terrakotten die Behandlungsart veranschaulichen können.[2]

[1] CR. 1869 Taf. 3, 12 ff. — Die treffliche Gruppe eines Pädagogen und seines Schutzbefohlenen ebenda Taf. 2, 2 hat etwas dem Werke des Leochares, wie wir es uns denken, geistig Verwandtes. — Was die trunkne Alte Maronis in Smyrna betrifft, so sind Wustmanns Ausführungen im Rhein. Mus. 1867, 22 verkehrt und gänzlich falsch. Benndorfs Bedenken Arch. Ztg. 1868, S. 78 beruhen auf der nicht zutreffenden Vorstellung, als sei Plinius' Fehler aus den Epigrammen selbst geflossen; diese lehren uns ja weiter nichts, als daß man unter *Μαρωνίς* eine berüchtigte alte Trinkerin verstand. Wie nah lag es nun, daß der Künstler (vielleicht auch nur das Publikum) seiner Genrestatue einer betrunkenen Alten von der Art der uns erhaltnen, jenen hiefür typischen Namen beilegte. *Μαρωνίς* konnte also sehr wohl eine in Smyrna befindliche berühmte Statue heißen und als solche von den Quellen des Plinius beschrieben werden. [Furtwängler, Glyptothek 437.]

[2] Z. B. CR. 1869 Taf. 2, 7. 8; S. 146. — Nicht ins Gebiet des Genres gehören: Der (oder die?) adorans des Boedas, des Sohnes Lysipps; er ist wie die sacrificantes zu beurteilen; der betende Knabe in Berlin, den man auf ihn zurückgeführt hat, gehört indes auch nicht „dem Gebiete des rein Genrehaften" an (Overbeck, Plastik II², 115); auch damals erhielten ja Athletenknaben noch oft Statuen (z. B. SQ. 1518 von Daippos) und aus Lysippischer Zeit mag er wohl stammen. [Vgl. Furtwängler, Beilage zur Allgem. Ztg. 1902 S. 582.] — Der senex Thebanus von Tisikrates, von dem sonst nur Porträts genannt werden, war vielleicht auch eines; indes könnte man auch an Teiresias denken. — Ebensowenig ist die epithyusa des Phanis ein „Genrebild", sondern gehört in die Klasse der opfernden Frauenporträts. [Furtwängler, Münchner Jahrb. 1907 S. 9.] — Epigonus, wahrscheinlich erst aus hellenistischer Zeit, macht (Plin. 34, 88) die Erzstatue eines Trompeters. Da nun an den großen Festspielen auch Trompeter wettkämpften, was namentlich von einem gewissen Herodoros zu Ende des 4. Jahrh. berichtet wird, so konnte Epigonus' Statue leicht das Porträt eines solchen Siegers sein. Dasselbe kann von einem Gemälde des Antidotus (Plin. 35, 130) vermutet werden, von dem außer dem tubicen noch ein luctator und ein clipeo dimicans, d. h. wohl ein Hoplitodrom genannt werden — lauter gleichartige, auf die Wettkämpfe bezüglichen Werke. — Nach den bisherigen Analogien ist auch Simons Erzwerk, ein Hund und ein Bogenschütze (Plin. 34, 90) zu beurteilen; sehr wahrscheinlich gehörte der Hund zum Schützen und wir haben nur wieder eine speziellere Angabe über einen der „venatores", also ein Porträt, aber nicht das eines Griechen natürlich, sondern etwa eines Kreters oder Skythen, für welch letztere die Griechen ja so viel arbeiteten. Dann kann aber dieser Simon mit dem alten Ägineten

Unvermerkt sind wir so in eine ganz neue Richtung der Kunst geraten; und wenn wir uns vorhin bei der betrunknen Flötenbläserin der Mänade des Skopas erinnerten, so haben wir damit den ganzen großen Gegensatz bezeichnet, der die Kunst zu Ende des vierten Jahrh. von der zu Anfang, der Lysipp von Skopas und Praxiteles trennt. In beiden Fällen zwar haben wir das Streben nach Ausdruck der Affekte, dort aber in der Mänade idealisiert man sie zu einem mythischen Bilde, hier ergreift man nur die nackte, unmittelbare, niedrige Wirklichkeit. Es ist dies jener bedeutungsvolle Gang zum Realismus, den die griechische Kunst, wie alles Andere, mit größter Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit zurücklegte: eine Richtung, die vor Allem nach Ausdruck der Affekte, der stürmisch leidenschaftlichen, wie der ruhig anmutigen strebte, mußte dazu gelangen, die 39 zufällig momentane Erregung vor dem beständigen Grundwesen vorwalten zu lassen. Und dies mußte dazu führen, daß man statt der Halbgötter und Dämonen, die Praxiteles und Skopas zu ewigen, idealen Bildern der Affekte geschaffen hatten, daß man statt ihrer ohne Umschweife an einem alltäglich wirklichen zufälligen Moment jene Erregungen, verbunden mit individueller Charakteristik der der Wirklichkeit entnommenen Person, darzustellen unternahm. Daß gerade Lysipp als ein Hauptvertreter dieser neuen Richtung erscheint, steht wieder vollkommen in Harmonie mit seinem ganzen Kunstcharakter; denn überall, in seiner Änderung der alten Proportionen, in seiner Neuerung der Haarbehandlung, zeigt sich sein Streben nach Ausdruck der unmittelbaren Wirklichkeit. Ja es steht damit in engster Verbindung eine neue Art der geistigen Auffassung mythischer Gegenstände, die für unsere Betrachtung des Genres von höchster Wichtigkeit ist. Denn überallhin verbreitet sich jetzt durch das Streben nach momentaner Wirklichkeit eine Auffassung, die man am besten als genrehaft bezeichnet, da sie weniger auf die Darstellung des individuellen Wesens der mythischen Person, als auf die einer allgemein reizenden Situation zielt.

---

gleichen Namens nicht identisch sein. Was das bei Plinius folgende „scopas uterque" betrifft, so sind die beiden bisherigen Erklärungen nicht stichhaltig: das Unbegründete der weit geholten Deutung von scopas als Satyrn in tanzender Bewegung wurde schon von andrer Seite bemerkt; noch weniger kann aber die von einigen angenommene Konjektur copas zugegeben werden; man stellte sich darunter schmucke Kellnerinnen vor, die nicht nur Stratonikos, sondern in merkwürdiger Übereinstimmung auch der ebenfalls mit S beginnende Simon reihenweise fabriziert haben soll! Solches konnte man dem antiken Genre zutrauen! — Überdies ist copae ein ganz römisches Wort wie Begriff, für den das griechische Original, das aber schwerlich existiert, erst nachgewiesen werden müßte. — Offenbar steckt die Korruptel in uterque; Scopas der Künstlername, der ja in die alphabetische Aufzählung trefflich paßt, ist beizubehalten; man könnte zwar den berühmten Marmorkünstler näher bezeichnet wünschen, aber notwendig ist bei der inkonsequenten Art eines Kompilators wie Plinius ein solcher Zusatz nicht. Da in diesem alphabetischen Kataloge immer der Künstlername vor das Werk gesetzt wird, so vermute ich in uterque eine von Skopas gebildete Gattung von Gegenständen. Ist utrarios zu lesen? d. h. Schlauchträger, ἀσκοφόρους, Satyrn oder Silene mit Schlauch, wie wir sie aus Monumenten der jüngern Attischen Schule so zahlreich kennen? —

Um dies zu würdigen, werfen wir einen Blick zurück auf die Entwicklung der Einzelstatue der Götter: Phidias stellte den Gott ausschließlich in seinem allgemeinen abstrakten Grundwesen dar; so gab er in dem Olympischen Zeus und der Athenischen Parthenos, die wir näher kennen, nichts als den vollen Begriff dieser Gottheiten, in abstrakter Ruhe gefaßt. Denn freilich kann Zeus auch zornig und mild, kriegerisch und verliebt sein, aber all dies gehört nicht zu seinem Wesen als König und Vater der Götter und Menschen, und den allein
40 zeigt uns Phidias. Hierauf tragen nun Skopas und Praxiteles jene seelischen Erregungen auf, die einen momentanen Zustand voraussetzen, der sich also auch verändern kann. Aber — was sehr wichtig ist — man beschränkte sich dabei auf diejenigen Gestalten, zu deren Wesen und Begriff eben solche Erregungen gehören: also die Götter der Liebe oder des bakchischen Genusses oder des ewig erregten begehrenden Meeres. Auch bei der Demeter z. B., deren Ideal wir dieser Zeit verdanken, liegt der sehnsüchtig wehmutsvolle Zug tief im Wesen der verlassnen Witwe, die ihr einzig Kind verloren, begründet. Daher finden wir denn auch jetzt jene abstrakte Ruhe des ewig seienden Gottes noch möglichst gewahrt. So, um Bestimmtes zunächst von Praxiteles anzuführen, kennen wir von ihm eine Artemis, in der Rechten die Fackel, auf dem Rücken den Köcher, zur Seite einen Hund (Paus. X, 37, 1); ebenso einen Dionysos, der sich auf den Thyrsos stützt, mit zartem Lächeln und leuchtendem Auge (Kallistr. 8); der Eros in Parion sowohl, wie der von Kallistratus beschriebne (Stat. 3) zeigten den Gott in zarter Erregung, und ebenso wenig von einer bestimmten realen Handlung hat der bekannte Eros von Centocelle, an dem man mit Recht praxitelische Richtung erkennt: in ruhiger Haltung spricht er sein inneres Wesen aus durch den liebeentzündenden Blick [unten S. 126; Furtwängler, Meisterwerke S. 539 f. 569]; vortrefflich fügt sich in diesen Kreis auch der an einem Baumstamm lehnende Satyr in seiner schalkhaft anmutigen Sinnlichkeit, den wir in so vielen Repliken besitzen;[1] nicht minder der wohl mit größerm Rechte für Praxitelisch gehaltne ruhig stehende Satyr, der Wein in eine Schale gießt (Denkm. a. K. II, 459; vgl. Stephani CR. 1868, S. 106 ff.; [Furtwängler, Meisterwerke S. 534]). Vor Allem bezeichnend ist aber das berühmteste Werk des Praxiteles, die Knidische Aphrodite: wir würden sehr fehl gehen, wenn wir auch hier, unsrer modernen
41 Neigung folgend,[2] eine bestimmte Szene und Handlung, das Bad der Aphro-

[1] Wenn Stephani neuerdings (CR. 1870/71, S. 99; vgl. Mélanges Gréco-Romains III, S. 398) mit Zuversicht behauptet, er sei nur eine statuarische Nachbildung des Gemäldes des Protogenes, so ist das recht wohl möglich, indem das Motiv desselben jedenfalls sehr ähnlich war. Auch daß noch Protogenes in wesentlich praxitelischem Geiste dies Werk geschaffen habe, wäre in dieser Zeit der Übergänge und der sich durchkreuzenden Richtungen nichts Auffallendes. [Furtwängler, Glyptothek 229.]

[2] Wie stark die Neigung, die Idealität antiker Statuen in momentane Situation aufzulösen, leider oft noch ist, zeigt z. B. die Auseinandersetzung über die „Idee" der Athena Parthenos bei Overbeck, Plastik I², 225.

dite dargestellt sehen wollten; ja der Künstler hat, eben um dies zu verhüten, es mit feiner Berechnung in der Schwebe gelassen, ob die Göttin das Gewand, das sie in der Linken hält, von der Vase aufzieht oder ob sie es fallen läßt, und es war sehr verkehrt, wenn man sich oft darum gestritten hat, welches von beiden der Fall sei. Nicht eine bestimmte Badeszene wollte der Künstler geben, sondern das *ganze Wesen* der Liebesgöttin: einerseits dies schamhafte Sichzurückziehen in sich selbst, andrerseits das sehnsüchtig liebende Verlangen; das Gewand kann die Göttin jeden Augenblick an sich ziehen, um ihre Schamhaftigkeit zu bewahren, sie kann es fallen lassen, um in ganzem Glanze als echte Göttin der Schönheit dazustehen. Sehr bezeichnend ist aber, daß fast alle späteren Nachbildungen eine momentanere Fassung hereintragen [Furtwängler, Glyptothek 258]. Ganz denselben Fall beobachten wir an der Aphrodite Anadyomene des *Apelles*. Auch sie war, nach den Resultaten der neuesten Untersuchungen,[1] nicht etwa in der Handlung des Aufsteigens aus dem Meere begriffen dargestellt, sondern, bereits am Lande, ruhig stehend drückt sie den Schaum des Meeres aus den Locken, — ein Motiv, das die Hauptsache, den Ausdruck des Wesens der Göttin in dem „πόθος“ dem Liebesverlangen der Augen, nicht beeinträchtigen konnte. Aber auch hier bringen weitaus die meisten späteren Nachbildungen eigentliche Aktion herein, indem sie eine sich putzende, schmückende, frisierende Frau, also ein Genrestück daraus machen. — Scheinbar widersprechend unsern Aussprüchen ist der Sauroktonos des Praxiteles, jene jugendliche Apollostatue, deren ganzes Interesse in der graziös anmutigen Handlung des Gottes, der eine Eidechse aufspießen will, beruht: aber diese Handlung ist keine willkürlich gewählte, sondern in ihr findet eben das mythische *Wesen* des Sauroktonos allein seinen Ausdruck; 42 denn kennen wir auch ihre Bedeutung noch nicht, so war sie doch gewiß durch Kultusanschauungen bedingt. Ebenso ist es zu fassen, wenn man schon in archaischer Zeit (Menaichmos und Soidas) Artemis in der Handlung des Jagens darstellte, denn diese spricht eben das Wesen der Göttin aus.

Um nun gleich den Gegensatz jener oben bezeichneten neuen Entwicklung zu bringen: die sog. Artemis von Gabii! sie heftet sich das Gewand auf der Schulter fest, gewiß ein reizendes Motiv, aber offenbar für jedes andere Wesen ebenso passend als für Artemis (gleichwohl ist die Bezeichnung Atalante eine willkürliche). [Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 554. 635.] Ähnlich ist es, wenn sich Apoll mit einer Tänie das Haar aufbindet.[2] Dieses Streben nach einer allgemein menschlichen, künstlerisch interessanten Situation und Aktion tritt ferner

---

[1] Von Stephani im CR. 1870/71, S. 69 ff. [Furtwängler, Helbings Monatsber. über Kunstwiss. I S. 177].

[2] Paus. I, 8, 4. Nicht unmöglich wäre, was Overbeck, SQ. 1306 vermutet, daß er mit dem Apollo diadematus (Plin.) des Leochares identisch; eine Hinneigung zu Lysippischer Auffassung scheint im „mango“ vorzuliegen, auch arbeiteten beide Künstler zusammen gemeinsam (an der Alexanderjagd).

sehr deutlich hervor an dem sog. Jason, d. h. dem Hermes, der, einen Fuß auf eine Erhöhung stellend, sich die Sandale auszieht [Furtwängler, Glyptothek 287]: ein bestimmtes für den Götterboten alltägliches Motiv bildet den Inhalt, nicht sein inneres Wesen (wie etwa beim vatikanischen Hermes-Antinous). Dieselbe Veräußerlichung erleidet aber auch Eros, indem man ihn jetzt im Gegensatz zu dem handlungslosen Praxitelischen, in der lebhaften Situation des Bogenspannens darstellt. — Diese Umwandlung in der statuarischen Kunst ging um die Zeit Alexanders vor sich und als ihr Hauptbegründer muß Lysipp erscheinen, dessen Einflüsse auch in den beiden zuletzt genannten Werken deutlich sind. Ging doch das ganze Streben des Lysipp nach momentaner Fassung der statuarischen Komposition: deshalb gab er seinen Werken, im Gegensatze zu der früheren sicheren Ruhe, jene eigentümliche Unruhe und schwankende Beweglichkeit, jene momentane Stellung, die sich jeden Augenblick ändern kann und die wir an 43 seinem Apoxyomenos bewundern, wie auch an andern unter seinem Einflusse stehenden Werken.[1] — Man kann diese interessante Umwandlung, die die mythischen Gegenstände dem Genre so nahe bringt, noch an manchen andern Statuen verfolgen, wie z. B. am sog. Barberinischen Faun, dem betrunken schlafenden Satyrn im Gegensatze zu dem oben erwähnten ruhigen, oder an den zahlreichen Aphroditen, die die Göttin im Bade und bei der Toilette zeigen oder an den uns überkommenen Amazonenstatuen, wo wir an einer auf den Knieen liegenden, den Sieger leidenschaftlich anflehenden Amazone (Mon. d. Inst. IX, 37), einem Werke voll momentanster Handlung, einen sprechenden Gegensatz haben zu jenen bekannten, den älteren Schulen des Polyklet und Phidias angehörenden Statuen, bei denen von einer Handlung kaum die Rede sein kann, wo alles Gewicht im Ausdruck des Grundwesens liegt. Doch wir dürfen bei diesen Fragen, so interessant sie sind, nicht allzulange verweilen.

Kehren wir daher zu unserm Ausgangspunkte, der trunknen Flötenspielerin des Lysipp zurück, so reiht sich nun diese neue Erscheinung vollkommen begründet, ja mit einer gewissen Notwendigkeit in den Gang der gesamten Kunst ein. Denn auch hier begegnen wir im Vergleich zu den früheren Leistungen des Genres einem Herabsinken zum zufällig Wirklichen, Momentanen: hatte nämlich Myrons Schule gewisse Bewegungen und Handlungen zu Idealen geschaffen (ohne Rücksicht auf Charakterisierung der ausführenden Person nur die Handlung selbst darstellend), hatten Polyklet und dann in verwandter Weise Praxiteles die allgemein menschliche Schönheit, die männliche, wie die

[1] Z. B. dem Alexander bei Clarac, Musée de sculpt. 264, 2100, dem Herakles ebenda 301, 1968; 785, 1966; auch am bogenspannenden Eros. — Auch der ein Bein aufstellende Alexander in München (Glypt. Nr. 153 [Furtwängler, Glyptothek 298]) zeugt von dem Streben nach momentan bewegter Fassung in Lysippischer Weise. — Aus all diesen und den im Texte angeführten Tatsachen erhellt, daß ich der Behauptung E. Petersens (Pheidias S. 418), Lysipps Götter seien äußerlich ruhiger gewesen als die des Praxiteles, nicht beipflichten kann.

weibliche, an einfachen Alltagsmotiven idealisiert — so greift nun die an idealer Kraft erlahmende Kunst des Lysippos zum *Niedrigcharakteristischen* und stellt einen Einzelmoment der Wirklichkeit mit treffender Individualisierung dar, 44 aber ohne jenen allgemein menschlichen idealen Bezug. —

Trotz dieser Verschiedenheiten im Einzelnen trägt aber die ganze bisher betrachtete Entwicklung des Genres einen gemeinsamen Charakter gegenüber der nun folgenden; denn hier liegt noch überall das Interesse *nur* in der reinen *Darstellung* des Gegenstandes aus dem Alltagsleben. Doch wird uns dies erst klar werden, wenn wir den Gegensatz, das hellenistische Genre betrachtet haben.

Vorerst aber haben wir uns noch in der *Malerei* aus der Zeit vor den Diadochen nach den Leistungen des Genres umzusehen.[1] — Nachdem die großräumige

[1] Nach Analogie des bei den Bildhauern Bemerkten verweise ich, hier allerdings mit geringerer Sicherheit, Folgendes aus dem Gebiete des Genres in das des Porträts: zunächst die *Athleten* bei Plinius, von Zeuxis, Eupompos, Antidotos (vgl. Anm. 2 S. 84), Protogenes und Tauriskos; auch die Fackelläufer in Elis von Pyrrhon gehören hieher, von denen Antigonos der Karystier bei Diog. L. 9, 61 berichtet. Einmal nennt uns Plinius (35, 138) ein solches Athletenporträt namentlich, nämlich den Dioxippos von Alkimachos aus Alexanders Zeit. — Auch *Priesterporträts* wurden gemalt, wie wir dies von dem Maler Ismenias bestimmt wissen. So werden wohl auch manche der bei Plinius allgemein angeführten Priester oder Betenden Porträts gewesen sein: so der sacerdos adorans des Apollodor, des Parrhasios sacerdos adstante puero, vielleicht auch Aristides' supplicans paene cum voce. — Daß die anus der Jaia in grandi tabula (35, 147) ein Porträt war, beweist der Zusammenhang (imagines mulierum = Frauenporträts wie gleich 35, 148 imaginum pictores = Porträtmaler). — Eine Art von *Familien- oder Geschlechterbilder*, natürlich Porträts, scheinen folgende gewesen zu sein (vgl. Urlichs, Chrestom. Plin. S. 353): des Pamphilos cognatio, Timomachos' cognatio nobilium, Athenions frequentia quam vocavere syngenicon, Oinias' syngenicon und endlich Koinos' stemmata. Gewiß gehörte derselben Gattung die von Pausias sowohl als von seinem Schüler Aristolaos (Plin. 35, 127. 137) erwähnte *boum immolatio* an, ein Stammes-, Geschlechts- oder Familienopfer. Die Bezeichnung συγγενικόν (sc. ἱερόν) gibt den Gesamtinhalt, den Titel des Bildes ohne Rücksicht auf die Darstellungsart an, „boum immolatio" das hervorragendste künstlerische Motiv. Bezeichnend ist, daß gerade vorwiegend die *Sikyonische* Schule, Pamphilos, Pausias, Aristolaos, solche des Schwunges und der Phantasie ermangelnden Werke schafft. (Auch Athenion als Schüler eines unbekannten Meisters aus Korinth wird von der benachbarten Sikyonischen Schule beeinflußt worden sein.) — Mit diesen Familien- oder Geschlechterbildern, die seit Mitte des 4. Jahrh., d. h. seit dem Aufblühen der Porträtkunst, in der alten Malerei auftreten, läßt sich vielleicht nicht unpassend der namentlich im 17. Jahrh. in den Niederlanden häufige Gebrauch vergleichen, nach dem man sich *korporationsweise* porträtieren ließ, sei es nun beim Mahle oder beim Rate oder sonst in einer der betr. Körperschaft entsprechenden Situation. — Schließlich waren noch folgende Gemälde bei Plinius wahrscheinliche Porträts: der navarchus des Parrhasios, vielleicht seine Thrakische Amme, der Tragöde des Aristides (vgl. den Gorgosthenes des Apelles); der Greis desselben, einen Knaben in der Leier unterweisend (vgl. des Philochares Greis mit Sohn) und der Greis der Kalypso; die amica von Habron endlich war ein Hetärenporträt, wie sie in späterer Zeit zahlreich waren (vgl. die Bilder

monumentale Wandmalerei erhabenen mythologischen Inhalts etwa um das Ende der 80er Olympiaden namentlich durch den Einfluß des Apollodoros dem Staffeleibilde hatte weichen müssen, das nach rein malerischen Effekten strebte, so mußte diese große Umwandlung auch in der Wahl der Gegenstände Neues bringen. Indem die Künstler von nun an natürlich meist nach privaten Bestellungen arbeiten und subjektiven Neigungen daher viel mehr nachgehen können, indem man ferner an die verhältnismäßig kleinen und leicht hergestellten Tafelbilder in Bezug auf Inhalt durchaus nicht die Anforderungen, wie an ein monumentales Werk stellen konnte, indem endlich das Streben der Künstler vor Allem auf malerische Illusion ging: so mußte die Bedeutung des Gegenstandes zurücktreten und man mußte bald dazu gelangen, rein künstlerische Aufgaben und Probleme darzustellen ohne Rücksicht auf Zweck und Bedeutung des Inhalts, d. h. es mußte dem Genre in der Malerei eine ungleich schnellere und größere Entwicklung zu Teil werden, als dies in der Plastik der Fall sein konnte.

45 Diese Annahme bestätigen unsre, wenn auch sehr dürftigen Nachrichten. Schon bei Zeuxis begegnen wir einem Bilde, das mit vollem Recht ein mythologisches Genrestück genannt werden kann: die berühmte Kentaurenfamilie, wo die Kentaurenmutter ihre Jungen zugleich auf menschliche und tierische Weise nährt, während der Vater den Kleinen einen jungen Löwen hinhält, um sie fürchten zu machen. Hier haben wir gleich ein Beispiel der subjektiven Reflexion des Künstlers gegenüber der Tradition, was hier sogar zu einer Korrektion des Mythus Anlaß gibt: die Kentauren sind ja Halbmenschen; aber indem die Sage von ihren wilden Kämpfen nur ihr ungebändigt tierisches Naturleben betont, so verlangte doch auch ihre menschliche Seite noch Ausdruck, und dieser Forderung ward Zeuxis gerecht. Zu solch einer selbständigen Umarbeitung des Überlieferten konnte er aber nur gelangen durch jenes in der Malerei schon früher wirkende Streben nach psychologischem Durchdenken der Tradition, nach innerer Vertiefung und Vermenschlichung der Sagen, was notwendig, wie hier, zu einer genrehaften Auffassung führen mußte. — Nur der Bravour in der malerischen Illusion wegen malte er einen Knaben mit Weintrauben, auf welche dann Vögel zugeflogen sein sollen. Eine Fabel ohne alle Glaubwürdigkeit ist das alte Weib, über das er sich tot gelacht haben soll. Sein Zeitgenosse Parrhasios ist vorzüglich in der scharfen psychologischen Charakteristik bestimmter Individualitäten; weshalb wir begreifen, daß er nicht, wie Zeuxis, das Mythische zum Genrehaften verallgemeinerte, sondern an der Darstellung des Einzelindividuums der Wirklichkeit seine Kraft erprobte: bezeichnend ist, daß gerade von ihm mehrere Porträts

der Leontion, die „Pornographen"); die allgemeine Lesart der Hdsch. amicam an unsrer Stelle (35, 141) ist daher nicht zu verwerfen oder Amicitiam dafür einzusetzen, das man wegen des folgenden et Concordiam konjizierte; *Ὁμόνοια* allerdings war Göttin mit Tempel und Altären, von einer *Φιλία* ist uns dies aber nicht bekannt (nur eine Nymphe heißt so Diod. Sic. 5, 52).

unter seinen bedeutendsten Werken genannt werden. Eine Mittelstellung zwischen Porträt und Genre scheint der Megabyzos, d. h. ein verschnittener Oberpriester 46 der Ephesischen Artemis eingenommen zu haben. Die Charakteristik war so scharf und wohlgelungen, daß Tiberius aus Liebe zu dem Bilde es in sein Schlafgemach nahm.[1] Denselben Gegenstand, doch, wie es scheint, figurenreicher, behandelte später Apelles: eines Megabyzos Festzug. Dagegen war reines Genrestück Parrhasios' Bild zweier Knaben, an denen man den Ausdruck der Dreistigkeit und Einfältigkeit ihres Alters bewunderte — also nicht eine Handlung und Situation, sondern die psychologisch scharfe objektive Charakteristik des Knabenalters bot das Hauptinteresse. Eine andre Aufgabe stellte er sich in den beiden Bildern der Waffenläufer, d. h. Männer, die einen Wettlauf in Waffenrüstung üben; der eine war mitten im Hinstürmen begriffen, der andre, eben angelangt, die Waffen ablegend und sich verschnaufend. Die feine Detailbeobachtung der Natur, über die Parrhasios verfügte, wird ihm hier zu einer namentlich im Einzelnen treffenden Durchführung der Wirkungen jenes so beschwerlichen Laufes auf den Körper und besonders die Atmungsorgane verholfen haben. Wegen des verwandten Gegenstandes sei hier gleich das Bild des Theon um die Zeit Alexanders erwähnt: ein Schwerbewaffneter, der eben seine Waffen ergriffen hat, um in den Kampf zu stürmen;[2] jedesmal bevor das Bild enthüllt wurde, mußte ein Trompeter ein Angriffssignal geben: höchste momentanste Lebendigkeit und eine plötzlich packende Illusion waren also das Ziel des Künstlers. — Von Parrhasios ist noch zu erwähnen, daß er in kleinen Bildern auch unzüchtige Gegenstände behandelte, die teils wohl dem alltäglichen, teils aber auch dem mythologischen Genre angehörten, indem die Kleinheit des Bildes die Maler schon früh verlocken mußte, hier momentanen Scherzen Raum zu geben und die Darstellung eines Einfalls, eines Motivs und seines Reizes derjenigen des 47 Kerns und Wesens des mythischen Gegenstandes selbst vorzuziehen. Ein andres Beispiel für dieselbe Richtung bietet sein etwas jüngerer Zeitgenosse Timanthes, der ebenfalls in einem kleinen Bilde einen schlafenden ungeheuren Kyklopen malt, dessen Daumen die Satyrn, jenes freche aber feige Volk, das so gern die Schlafenden neckt, mit einem Thyrsos messen; doch „intelligitur plus semper quam pingitur“: der Riese wird bald aufwachen und die auseinanderstiebenden Satyrn kräftiglich beohrfeigen.

Eine andre Entwicklung des Genres repräsentiert uns Pausias, der Schüler des Pamphilos, des Begründers der Sikyonischen Schule, die in ihren Werken

---

[1] In der Identifizierung des bei Plinius aus Deculo genannten archigallus mit dem Megabyzos bei Tzetzes stimme ich Bursian, Allg. Enc. I, 82, 470 bei; erstre ist nur eine mißverständliche latinisierte Bezeichnung.

[2] Dasselbe von Aelian. var. hist. II, 44 ausführlich beschriebne Bild führt auch Plinius 35, 144 als „erumpentem“ auf, was mit Benndorf, dem Detlefsen folgt, statt des verderbten emungentem herzustellen ist; nach Gewohnheit begnügt sich Plinius, das Motiv anzugeben.

nirgends hohe geistige Bedeutung, sondern eine auf verstandesmäßiger Grundlage geschulte Tüchtigkeit erstrebte, so daß die Bedeutung des Inhalts zurücktreten mußte. Andrerseits trat um die Mitte des vierten Jahrhunderts mit der zunehmenden Verwendung der Kunst für private Dekoration immer mehr eine entschiedene Richtung auf das leicht Anmutige und Gefällige hervor. Wir begreifen es daher, wenn Pausias nicht nur wohl zuerst sich in der Blumenmalerei auszeichnete, sondern mit besondrer Vorliebe Knaben darstellte: aus früher vereinzelten Bravourstücken, wie dem Knaben mit den Trauben von Zeuxis, wird jetzt eine beliebte Gattung, die die gefällige Anmut und Niedlichkeit des Kinderlebens zum Gegenstande nahm. Eines seiner besten Bilder stellte seine Geliebte Glykera als Kränzewinderin dar. Daß diese von Pausias zuerst eingeschlagene Richtung in der Folgezeit sich eines großen Erfolges erfreute, dürfen wir daraus schließen, daß Bilder anmutiger Mädchen in irgend einer freundlichen Beschäftigung beliebte Gegenstände der Campanischen Wandmalerei sind (s. Hel-
48 big, Unters. über d. Camp. Wandmal. S. 76), die auf Vorbilder hellenistischer Zeit zurückgeht. Die andre Art dieser heiter unbefangnen Darstellungen aus dem Alltagsleben, jene Knabenbilder, können wir uns am besten aus zahlreichen kleinen, namentlich attischen Vasenbildern und Terrakotten vergegenwärtigen. Diese Richtung bildet den Übergang zu der später zu betrachtenden, ungleich bedeutenderen Darstellung der Kinderwelt durch die statuarische Kunst — aber in dem wesentlich veränderten hellenistischen Geiste.

Zu beachten ist noch, daß alle jene Werke des Pausias kleine Bildchen waren und daß er auf das technische Verdienst das Hauptgewicht gelegt haben wird; denn sonst müßte es auffallen, daß keiner seiner Schüler sich an jenen Stoffen des Meisters in größerem Umfange versucht zu haben scheint.

Eine ganz andre Richtung tritt uns in der gleichzeitigen Thebanisch-Attischen Schule entgegen: hier ist Stoff und Inhalt und dessen reizende und packende Behandlung erstes Streben. Das mythologische Genre entsprach diesem idealeren Zuge besser. Namentlich wird hiebei der im 4. Jahrh. so beliebte bakchische Kreis bevorzugt. So malt der Sohn und Schüler des Aristides Ariston einen bekränzten Satyr mit dem Becher, also wohl im vollen Genusse des Weines. Charakteristischer aber für die ganze Richtung der Zeit sind die folgenden beiden Bilder, nämlich des Nikomachos „berühmte" Mänaden, die, wahrscheinlich während des Schlafes, von Satyrn beschlichen werden, und das Gemälde seines Schülers Philoxenos, das drei betrunken schwärmende Silene in ausgelassenster Auffassung darstellte: beide Werke zeigten also die sinnliche Aufregung und Begierde an einem mythischen Genrebilde. Hatte Parrhasios solche sinnenreizende Darstellungen nur in kleinen Bildchen und nebenbei zu malen
49 gewagt, so wird jetzt (Mitte 4. Jahrh.) auch hieraus eine beliebte Gattung, die auch Darstellungen aus dem Alltagsleben behandelte, wie die Bezeichnung „Pornograph", d. h. Dirnenmaler andeutet, die mehreren Künstlern der Zeit erteilt

wird. Schon auf Vasenbildern ist der Einfluß dieser Richtung nicht zu verkennen. Später in der hellenistischen Zeit wurde sie natürlich noch viel mehr gepflegt, wie wir aus den Campanischen Wandbildern entnehmen können (s. Helbig a. a. O. 238; 249 ff.).

Noch wichtiger ist uns jedoch der vermutliche Bruder des Nikomachos Aristides.[1] Am bekanntesten ist sein Bild einer sterbenden Mutter, die, bei der Eroberung einer Stadt tödlich verwundet, noch für ihr Kind fürchtet, es möge Blut statt Milch aus ihrer Brust einsaugen. Ferner ein Flehender, dessen Stimme man fast zu hören glaubt, und ein sehr berühmter Kranker. In diesen Bildern, deren Gegenstand die heftigsten Erregungen sind und die unser unmittelbarstes Mitgefühl erwecken, interessiert die Person als bestimmtes Individuum nicht, nur der Ausdruck der allgemein menschlichen tiefsten Seelenempfindung packt und erfüllt uns ganz. Wir haben hier eine notwendige Konsequenz und zugleich die schönste Blüte jener mehrfach berührten psychologischen Richtung in der Kunst des 4. Jahrh. vor uns, welcher der mythische oder sonstige bestimmte Name der Figur gleichgültig werden muß, da sie nur die allgemein menschlichen Leidenschaften und Affekte darstellen will. — Einen ähnlichen Charakter wird das Bild der „Jäger mit Beute“ getragen haben, wo das gemütlich Behagliche der Stimmung Hauptinteresse gewesen sein mag. Noch andre Werke, die aber schwerlich dem Genre angehörten, sind noch nicht hinlänglich aufgeklärt; die „rennenden Viergespanne“ sind zusammenzustellen mit den von Niken gelenkten Gespannen des Eutychides und Nikomachos, sowie mit dem Werke des Melanthios, das den Tyrannen Aristratos feierte, der neben dem Viergespann mit Nike 50 stand: auch bei jenen Gespannen des Aristides sind demnach bestimmte Beziehungen auf Siege oder dgl. vorauszusetzen.

Daß Aetion das Genrebild einer Hochzeit gemalt habe, ist sehr zweifelhaft;[2]

---

[1] Vgl. über ihn neuestens Brunn in Meyers Künstlerlexikon II, 252.

[2] Plin. 35, 78 Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis. Ich glaube Försters Bedenken (Arch. Ztg. 1874, S. 89) zurückweisen und Brunns Vermutung von der Identität der Semiramis und nova nupta als höchst wahrscheinlich bezeichnen zu dürfen. Es ist nämlich klar, daß das ganz abstrakte Semiramis . . . apiscens nur der rein gegenständliche stoffliche Titel eines Gemäldes sein kann, der uns von der künstlerischen Darstellung selbst auch nicht einmal eine Ahnung gewährt und deshalb die folgende Erklärung geradezu verlangt; diese zeigt uns nun, wie jenes apisci der Königswürde dargestellt war, nämlich durch die Hochzeit, wie es denn bei Semiramis kaum anders möglich war. Ihre schlagende Analogie erhält die Stelle durch 35, 136 cognatio nobilium, palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem alterum sedentem. Wie oben kommt zuerst der Titel des Bildes, der bloße Stoff, dem asyndetisch als Erklärung die künstlerische Gestaltung angeschlossen wird. Die Deutung der asyndetisch angeschlossenen Worte als epexegetisch zum Vorhergehenden wird in beiden Fällen dadurch ermöglicht, daß sie das Ende der Aufzählung der Werke bilden und kein neues asyndetisches Glied mehr folgt; denn wäre letzteres der Fall, so müßten verschiedne Werke angenommen werden.

und von Apelles wissen wir nur, daß er Bilder von „Sterbenden“ gemalt. Doch geht aus dem Zusammenhange, in dem die Stelle bei Plinius steht (35, 90), unzweifelhaft hervor, daß Porträts gemeint sind; denn es wird dort Apelles' Vorzüglichkeit in der Porträtmalerei an verschiedenen Beispielen gezeigt. Die pathetische Richtung der Zeit konnte leicht auf solche Porträts führen, die Apelles mit besondrer Schärfe und Wahrheit dargestellt haben wird.[1] Dem mythologischen Genre kann man sein Bild der Artemis im Kreise ihrer schwärmenden und jagenden Nymphen zurechnen. Doch wichtiger ist uns noch sein berühmtes Bild der „Verleumdung“;[2] denn auch dies ist eigentlich dem Genre angehörig, da es eine allgemein alltägliche Handlung, wie ein Jüngling verleumdet wird, darstellt, allerdings in fast nur allegorischen Figuren. Die Verleumdung selbst, Unwissenheit und Argwohn, Neid, List und Trug, Reue und Wahrheit treten alle in charakteristischer Personifikation auf. Auch dieses Bild ist eine letzte Konsequenz, ja ein abschließender Höhenpunkt jener Richtung des 4. Jahrh. auf Ausdruck der der Handlung zu Grunde liegenden seelischen Vorgänge, die dazu führen mußte, einmal nur diese inneren Vorgänge selbst im Bilde, in Personifikationen darzustellen. So personifiziert Apelles alle die ethischen Begriffe und Stimmungen, die bei der Handlung einer Verleumdung und ihren Folgen vorwalten — statt einen wirklichen einzelnen Vorgang in seiner Realität selbst darzustellen.

Doch wie überall in der historischen Entwicklung, wo ein Prinzip auf die 51 Spitze getrieben ist, da auch der Umschlag in ein neues sich vorbereitet, so ist es auch hier zu Alexanders Zeit: der Realismus, die Darstellung des unmittelbar Wirklichen, tritt noch während Apelles Zeit an Stelle jener abstrakt idealen Richtung, und zwar in der statuarischen Kunst, wie wir früher sahen, namentlich durch Lysipp, der überall Apelles gegenübersteht: letzterer z. B. malt Alexander mit dem Blitze als Zeus, mit den Dioskuren als Helios und strebt so nach Ausdruck eines allgemeineren Gedankens — Lysipp dagegen zeigt uns den wirklichen Alexander, den kühnen Eroberer mit der Lanze. In der Malerei aber ist es sogar der persönliche Gegner und Nebenbuhler des Apelles, ist es Antiphilos, der zuerst in der treuen Darstellung der niedern Wirklichkeit sein Verdienst sucht, der Begründer jenes realistischen Genres, an das wir Moderne immer zuerst denken. So zeigt er uns in einem Bilde die Verarbeitung der Wolle, wo die verschiedenen Aufgaben der eilend arbeitenden Weiber in lebendigster, treffendster Weise charakterisiert waren. Ferner hören wir von einem Knaben, der das Feuer anbläst und wo der Lichteffekt des feurigen Widerscheins auf dem Gesichte des Knaben und der ganzen Umgebung allein das Interesse ausmachte.

[1] Für die Art der Behandlung kann an die treffliche Bronzestatuette eines Kranken erinnert werden (Revue arch. 1844 Taf. 13; Michaelis, Arch. Ztg. 1874, 60; [Cecil H. Smith, Cat. of the antiquities in the coll. of W. F. Cook (1908) S. 109, 324]), die Anathem eines Bestimmten war.

[2] Vgl. über dasselbe Brunn in Meyers Künstlerlexikon II, 169.

Endlich schließen sich wohl am besten analog der Entwicklung in der Plastik die undatierten Maler Kallikles und Kalates an, die in kleinen Bildern Gegenstände aus der Komödie, also aus der niedern Wirklichkeit, darstellten. Auch die sog. „grylli", karikaturartige Darstellungen, deren Urheber Antiphilos war, sind diesem niedrig komischen Genre zuzurechnen.

Antiphilos aber war für die Richtung der ganzen folgenden Diadochenzeit in der Malerei vom größten Einflusse, und so sehen wir, wie in der Zeit Alexanders als echter Periode des Übergangs, wo in Politik und sozialen Verhältnissen nicht minder, als in der Kunst sich Neues überall Bahn zu brechen sucht, wie hier die verschiedensten Richtungen, die eine das Alte abschließend, 52 die andre in die Zukunft weisend, neben einander stehen. Dies darf uns nicht wundern: wird doch oft eine kommende Epoche in einzelnen Persönlichkeiten oft länger vorher antizipiert, wie denn z. B. in der Literatur der ganze volle Alexandrinismus bereits in Antimachus verkörpert ist, der schon um 400, zu einer Zeit, wo freilich der Höhepunkt griechischer Dichtung bereits vorüber war, aber eine zahllose Menge kleinerer Geister die eingeschlagenen Richtungen nach allen Seiten hin weiter verfolgten, im Gegensatz zu diesen eine erst viel später blühende Dichtungsart, die gelehrte verkünstelte Liebeselegie antizipierte; erst Philetas von Kos zu Ende des 4. Jahrh. folgte ihm darin.

Bevor wir indes zu einer neuen Periode übergehen, müssen wir noch einen Blick auf das uns aus der vorliegenden Erhaltene werfen. Aus dem Gebiete der Plastik wüßte ich nur die uns an der Karyatidenhalle des Erechtheions erhaltenen Mädchen zu nennen, die, obwohl architektonisch verwendet (was wir bei den andern nicht voraussetzen dürfen), doch auf gleicher Linie stehen mit den Kanephoren und Karyatiden des Polyklet, Praxiteles und Skopas, ebenso wie mit den Knaben des Lykios: es sind Repräsentanten der im Dienste einer Gottheit stehenden Gattung von Individuen und dieser geweiht, gehören also in jenen älteren Kreis des Genres, das von einem bestimmten äußeren Bezuge noch nicht frei ist.

Von Werken der Malerei sind wir durch die bekannte „Aldobrandinische Hochzeit" im Besitze einer Komposition, die wahrscheinlich noch der ersten Hälfte des 4. Jahrh. angehört.[1] Das Interesse des trefflichen Werks gipfelt in der gegensätzlichen Spannung zwischen der schüchtern ängstlichen Braut und dem erwartungsvoll harrenden Jüngling. Der Kern ist also ganz in das Innenleben, in die Stimmung verlegt. 53 Die Unmittelbarkeit der Darstellung, wo jede Person so ganz von sich und ihrer Aufgabe erfüllt ist, die uns so nah berührende rein menschliche Fassung des Ganzen ruft einen wunderbar harmonischen Eindruck im Beschauer hervor. Dagegen finden wir schon in der Hochzeit der

[1] Ihre historische Stellung scheint mir Förster Arch. Ztg. 1874, S. 90 ff. richtig bestimmt zu haben. Die Annahme zweier Göttinnen jedoch scheint mir nicht notwendig.

Rhoxane von Aetion aus dem Ende des 4. Jahrh. jene Veräußerlichung in pikante Situation und namentlich durch die zahlreichen Eroten einen allgemeinen Gedanken, daß auch Alexanders heroische Kraft von Liebe besiegt sei, kurz eine spielende Beschäftigung des Verstandes statt unmittelbarem Ergreifen der Mitempfindung.

Einen unendlichen Reichtum von Darstellungen aus dem Alltagsleben bieten uns die so zahlreichen Vasenbilder; wir können sie daher hier nur ganz im Großen nach den Hauptgegenständen und Hauptrichtungen betrachten; denn ein Eingehen in das hier so unendliche Detail würde ein eigenes Buch erfordern. — Wir fassen zunächst in eine ältere Gruppe die Bilder des sog. strengen und des zwar frei schönen aber noch gemäßigten Stils zusammen. Waren in der vorigen Periode Krieg und Kampf Hauptgegenstand, so tritt dies jetzt zurück und es wiegt die Palästra, die Darstellung der gymnischen Übungen und Wettkämpfe weitaus vor. Überhaupt ist der Verkehr der Männer und Jünglinge unter sich und miteinander der beliebteste Gegenstand, wo auch erotische Beziehungen häufig hervortreten; aber auch musische Beschäftigungen, Singen, Leier- und Flötenspiel, das Lernen der Dichter durch die Jugend wird oft dargestellt; ebenso der Komos, d. h. das nächtliche Schwärmen nach einem Gelage, und noch öfter diese Gelage selbst, wo man nicht selten bestimmte Namen, oft 54 von berühmten Dichtern und Musikern beischreibt,[1] um der allgemeinen Darstellung einen individuelleren Reiz zu geben — ein Gebrauch, der in dieser Zeit sehr beliebt ist, und auch bei den nicht seltnen Darstellungen von Opferszenen vorkömmt.[2] Das Frauenleben tritt im Allgemeinen noch sehr zurück, doch wird es häufiger mit der zunehmenden Freiheit des Stils. Die Hochzeit wird jetzt meist nicht mehr in der früheren feierlichen Weise zu Wagen dargestellt, sondern man legt das Gewicht auf innerliche Momente und die Zaghaftigkeit der heimgeführten Braut ist das Hauptinteresse. Um die Liebe eines Jünglings gegen ein Mädchen zu bezeichnen, hat man den sehr beliebten Typus der Verfolgung, der in ganz gleicher Weise auch zur Darstellung der Liebschaften der Götter und Heroen dient. Auch die Darstellungen der Jagd werden manchmal durch Hinzufügung heroischer Namen in das ideale Gebiet gerückt, ohne doch bestimmte mythologische Szenen darstellen zu wollen.[3] Sehr häufig

[1] S. Jahn, Darstellungen griechischer Dichter Taf. 3—7.

[2] S. Stephani CR. 1868, S. 131 ff.

[3] Z. B. Gerhard, Auserl. Vas. IV, 327 Peleus auf der Hirschjagd; Müller-Wieseler D. a. K. I, 212 Tydeus, Theseus usw. — Auch auf metallenen Bechern waren Jagddarstellungen beliebt: wir wissen, daß des Akragas, eines berühmten Cälators „venatio in scyphis magnam famam habuit." „In scyphis", weil man gewöhnlich ein Paar von Bechern (bei Schalen ist es anders) mit der gleichen Darstellung versehen zu haben scheint. Mys macht quattuor paria; gewöhnlich wird von zwei Bechern zusammen gesprochen: Plin. 33, 147 duos scyphos Mentoris manu; 34, 47 duo pocula Calamidis manu. Zopyrus stellt (33, 156) Areopagitas et judicium Orestis in duobus scyphis dar. Es ist,

schildert man den Abschied der jungen Männer von ihren Eltern, doch nicht mehr in der alten pomphaft äußerlichen Weise des Auszugs zu Wagen; vielmehr ist auch hier ein neuer Typus gefunden, der die gemütlichen Momente hervorhebt. In der Regel nämlich bietet Mutter oder Schwester oder Braut dem Scheidenden den Abschiedstrunk, während der alte Vater Ermahnungen mit auf den Weg gibt. Dieser allgemeine, unendlich variierte Typus, dem man mitunter beliebige Namen beischreibt,[1] ist auch für die Darstellung aller mythologischen Abschiedsszenen durchaus maßgebend. Überhaupt ist die Herrschaft des Typischen, nach dem Göttliches wie Menschliches gleichmäßig gestaltet wird, in dieser Periode noch von größter Ausdehnung; auf ihre Entstehung aus jener ältesten Zeit der rein menschlichen Kunst wurde früher hingewiesen; sie stellte den Grundsatz fest, auf den die ganze griechische Kunst sich stützt: nicht die Gottheit zu vermenschlichen, sondern, wie unser Motto treffend sagt, den Menschen zu vergöttern: nicht das Unfaßbar-Unendliche will sie herabziehen, beschränken, nicht mit dem Inder das göttliche Wesen in vielarmigen, vielköpfigen Ungeheuern auszudrücken suchen, nicht der dogmatisch-religiöse Inhalt, sondern das einfach Menschliche ist erstes Ziel der griechischen Kunst, das menschliche Wesen, Tun und Leiden, dies ist es, das die Kunst zum Ideal gestaltet. Was ist dem Künstler Zeus anders als König und Vater oder Demeter anders als wehmütige Mutter, ihres Kindes beraubt? Deshalb beginnt die hellenische Kunst mit dem Genre und am rein Menschlichen bildet sie sich die Typen, denen der mythische, göttliche Inhalt sich zu fügen hat. Am Eingange der schulmäßigen Entwicklung der Plastik in Griechenland stehen jene ältesten Apollofiguren (von Tenea, Orchomenos usw.): was will in ihnen der Künstler anders, als einmal den wesentlichen Bau eines ruhigen nackten Menschen, so gut er es vermag, darzustellen? Jede andere, barbarische Kunst aber hätte hier das dogmatische Wesen des Gottes, sei es durch einen Tierkopf oder sonst eine Monstruosität auszudrücken gesucht: allein und zuerst der Hellene wagt es, den Menschen zum Gotte zu erheben. —

55

Doch, um zu unsern Vasen zurückzukehren, so tritt eben in der Ausbildung jener festen, allgemeinen, für Götter wie Menschen geltenden Typen die durchaus ideale Richtung des 5. Jahrh. im Gegensatze zur späteren Zeit am klarsten

---

abgesehen von dem Widerspruche mit dem Wortlaute bei Plinius, auch künstlerisch ganz unmöglich mit Urlichs, Chrest. Plin. S. 301 hier anzunehmen, auf dem einen Becher sei die Verhandlung, auf dem andern die Lossprechung vorgestellt gewesen. Offenbar war es nur Eine Darstellung, das Gericht des Orest vor dem Areopag, wie Plinius' Worte deutlich sagen, und dies eine Bild befand sich auf den beiden Gegenstücken, wie es bei der venatio des Akragas ebenso der Fall war. Die Zeit des letzteren Künstlers ist wegen der Kentauren mit Bakchantinnen in die Alexandrinische Epoche herabzurücken. Die angebliche chronologische Anordnung der Toreuten bei Plinius ist überhaupt unhaltbar

[1] Auch mythologische, ohne daß der Typus nach der Sage gestaltet wäre, z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 188.

hervor; denn nicht die jedesmal neue Nachahmung eines Einzelfaktums wird uns geboten, sondern die Darstellung eines aus diesen Einzelfakten bereits abstrahierten gemeinsamen Typus.

56 Als zweite Hauptgruppe überblicken wir die Bilder des späteren, malerischen Stils, der nach dem Hauptfundorte auch als unteritalisch bezeichnet zu werden pflegt. Das Recht, diese Werke, die wir nach der gewöhnlichen Ansicht erst in der folgenden Periode zu betrachten hätten, schon hier zur Veranschaulichung vorhellenistischer Kunst, namentlich des 4. Jahrh. herbeizuziehen, habe ich in einer andern Schrift („Eros in der Vasenmalerei" [oben S. 1 ff.]) zu erweisen gesucht. Da das Handwerk der großen Kunst immer in beträchtlicher Entfernung folgt, so treffen wir auch in den zeitlich späteren Vasen frühere Richtungen wirksam.

Im Gegensatze zu der vorigen Gruppe ist hier die Darstellung des Frauenlebens der weitaus überwiegende und beliebteste Gegenstand. Alle Beschäftigungen der Mädchen werden dargestellt, besonders aber die Toilette, das Bad und ihre harmlosen Spiele; aber der eigentliche Angelpunkt alles weiblichen Wesens bleibt immer die Liebe, wie denn Eros der ständige Begleiter der Mädchen ist und Liebesszenen aus dem Verkehre mit den Männern unzählige Male dargestellt werden. Diese Vorliebe für das Frauenleben stimmt vollkommen überein mit der Richtung des Praxiteles, der ja auch die weibliche Anmut zum Gegenstande mehrerer Werke machte. — Vor dieser zunehmenden Weichlichkeit verschwinden die Darstellungen der Palästra und Gymnastik fast ganz; wohl aber sind Bilder der Gelage der Männer noch häufig, doch spielen auch dabei jetzt die erotischen Beziehungen zu den Mädchen eine Hauptrolle. —

Eine interessante Gattung sind die Attischen Grablekythen,[1] Gefäße für die Toten mit hierauf bezüglichen Darstellungen. Während die älteren strengeren Bilder nur den Hauptvorgang, entweder die Klage um die ausgestellten Toten 57 oder die Bestattung darstellen, zeigen die späteren auch hier einen milderen, anmutigeren Typus, indem weiblich zarte Fürsorge, ja sogar Liebesverhältnisse das Hauptinteresse bieten. Man stellt nämlich dar, wie die Mädchen das Grabmal mit Binden schmücken und durch Spenden den Toten ehren; oft kömmt ein wandernder Jüngling herzu und frägt das Mädchen nach dem Verstorbenen, wodurch geschickt der Nachruhm angedeutet wird, aber auch die Anknüpfung von Liebesverhältnissen unter den beiden jungen Leuten nicht ausgeschlossen ist.

Eine andere Gattung wird durch kleine und zierliche Gefäße gebildet, die, meist für Kinder bestimmt, auch ihre Darstellungen dem Kinderleben entnehmen. Die Kinder (fast nur Knaben, welche die antike Kunst überhaupt vor den weiblichen Kindern aufs entschiedenste bevorzugte) kauern und kriechen auf dem Boden oder spielen mit dem Wägelchen, einem Kruge, Apfel, Hündchen u. dgl.[2]

[1] S. Benndorf, Griech. Vasenbilder Taf. 14 ff.

[2] S. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. 1854, S. 249; Heydemann, Griech. Vasenbilder Taf. 12, 1—10, Hilfst. 3—8. CR. 1863, Taf. 2; 1868, Taf. 4.

Wir werden lebhaft an jene Bildchen des Pausias mit den „Knaben“ erinnert. Ferner vergegenwärtigen uns dieselbe Richtung zahlreiche kleine Terrakottafigürchen, die in harmlos einfacher Weise die Kinder meist mit ihren Lieblingstieren beschäftigt darstellen.[1]

Vergleichen wir nun die geistige Auffassung und Behandlungsart jener Vasenbilder des malerischen Stils mit den älteren, so machen sich hier wesentliche Verschiedenheiten fühlbar: vor allen treffen wir eine bedeutende Tendenz zur Verallgemeinerung, hervorgegangen aus jenem schon mehrmals berührten Streben nach psychologischer Motivierung des Dargestellten. Namentlich dient die so ungemein beliebte Einführung des Eros in die Szenen des gewöhnlichen Lebens dazu, diesen einen allgemeineren Charakter zu verleihen. Ein Beispiel diene zur Verdeutlichung: mehrere altertümliche Vasen[2] stellen Frauen dar, die 58 ein Douchebad nehmen, und wie lebendig, drastisch und individuell ist hier jede Bewegung, das Reiben und Fegen der von reichem Wasserstrahl erquickten Glieder, wie das Auswinden der triefenden Haare! Vergeblich suchen wir in den so zahlreichen späteren Badeszenen nach ähnlichen lebendigen Motiven; da ist alles viel allgemeiner und man sieht, daß nicht mehr die bloße äußerliche Handlung das Interesse beansprucht, sondern mehr die zu Grunde liegenden allgemeinen Gedanken und Stimmungen: namentlich durch Eros werden die Bilder zu einer allgemeinen Verherrlichung weiblicher Schönheit. Ja schon im ganz Äußerlichen zeigt sich diese Verschiedenheit der Auffassung: während auf den älteren Vasen die Handlung immer in einem durch zahlreiche Geräte an der Wand und die ganze Ausstattung individuell charakterisierten Raume vor sich geht, findet sich in den späteren viel mehr Symbolisches und Andeutungsweises; die Figuren sitzen sehr oft einfach in der Luft und die allgemeinen, nichtssagenden Kränze oder Sterne ersetzen jene individuelle Ausstattung der Wände. Diese Richtung aufs Allgemeine, die besonders deutlich noch in einer Reihe von Toiletteszenen hervortritt, die eigentlich eine Feier der Frauenschönheit überhaupt bezwecken, erreicht nun ihre höchste Steigerung, wenn der allgemeine Gehalt der Darstellung durch Inschriften, die Begriffe bezeichnen, angedeutet wird.[3] — Im Zusammenhange damit steht das allmählige Verschwinden des Typischen, das früher eine so bedeutende Herrschaft ausgeübt hatte. So gewinnen wir einen neuen bezeichnenden Gegensatz zur älteren Gruppe: dort wird ein allgemeiner, fester

[1] S. besonders Antiquités du Bosphore Taf. 64; 70; 72; 73. CR. 1859, Taf. 3. 4; 1863, Taf. 1; 1868, Taf. 3. Diese Werke reihen sich hier wohl am besten ein. Die bevorstehende Sammlung aller Terrakotten wird wohl über ihre historische Stellung sichereres Licht verbreiten, wodurch sie erst für die Geschichte des Genres ein wichtiges, freilich wegen des verschiedenen Standpunkts der Klein- und Großkunst nicht zu überschätzendes, Material würden.

[2] Èlite céramographique IV, 17. 18.

[3] Über alle diese hier nur angedeuteten Punkte s. meinen „Eros in der Vasenmalerei“ S. 28; 48; 77 ff. [oben S. 16; 30; 50 ff.].

Typus durch Inschriften individualisiert, hier wird ein beliebig Einzelnes eben dadurch verallgemeinert, dort nur reine Darstellung einer Handlung, 59 hier soll noch ein Gedanke hervortreten. So verbünden sich Mangel an idealer Gestaltungskraft und ein Überwiegen von außerhalb des Gegenstandes liegenden allgemeinen Gedanken, um die Kunst allmählig von derjenigen Höhe herabzuziehen, der — ganz wie in der Poesie — nur die unmittelbare, reine, zwecklose Darstellung und Gestaltung eines Gegenstandes selbst das Ziel ist, einer Höhe, die freilich nur die Zeit des Phidias inne hatte. Die Vasenbilder aber geben uns eine reiche Anschauung von der langsam zerstörenden Wirkung jener Elemente, wodurch wir eine Brücke zur folgenden hellenistischen Periode gewinnen.

Nur ganz kurz sei die Veränderung der Auffassung mythologischer Stoffe durch die spätern Vasen angedeutet. Durch die vor allem nach Ausdruck der psychologischen Motive strebende Auffassung werden auch sie immer allgemeiner und nähern sich dem Genre; die Einzelhandlung wird zu einer allgemein menschlichen und muß als Folie eines allgemeinen Gedankens dienen, was man besonders durch Einführung verschiedener, nicht streng zur Handlung gehöriger Gottheiten zu erreichen sucht, von denen manche, wie Aphrodite, Eros und die Erinyen meist nur Personifikationen psychischer Affekte sein sollen. Ebenso dienen zur Verallgemeinerung jene die freie Natur bezeichnenden Satyrn und auch die von nun an so häufigen Ammen und Pädagogen. Viele Darstellungen, wie die des Parisurteils oder der Iosage sprechen jetzt deutlich den allgemeinen Gedanken eines Triumphs der Liebe aus. Am weitesten in dieser Richtung zum Genre geht aber eine Vase aus Kameiros in Rhodos [Brit. Mus. E 44], die durch die Kühnheit, mit der sie den Stoff gestaltet, der großen Kunst näher steht, als die übrigen; sie wagt es nämlich, mit der festen Tradition zu brechen, nur um ein neues, reizendes Motiv zu gewinnen. Aus dem früher in aller mythologischen 60 Wunderbarkeit dargestellten Kampfe des Peleus mit der sich verwandelnden Thetis macht sie eine Überraschung badender Mädchen durch den Liebenden. — Daß eine verwandte Richtung in der großen Kunst schon frühe angeschlagen wurde, zeigt uns Zeuxis, der deutlich nach Verallgemeinerung der Charaktere strebt und in diesem Sinne aus der Tradition neue Situationen herausarbeitet. Auf die Vasen scheint diese Richtung des Zeuxis von großem Einfluß gewesen zu sein, wenn auch die kühne Konsequenz des obigen Beispiels zu den Ausnahmen gehört. Doch in einer unsern Vasen vollkommen entsprechenden Weise genügte schon Aristophon, der jüngere Bruder des Polygnot, dem bereits allgemeinen Bedürfnis nach psychologischer Motivierung.[1] Dagegen konnte Parrhasios mit

[1] Durch Feinheit und Schärfe des Ausdrucks versteht er dies noch nicht zu erreichen, weshalb er zu Personifikationen (Credulitas und Dolus, wohl durch Inschriften bezeichnet nach damaliger Sitte) seine Zuflucht nimmt; diese stellt er ganz nach Art der Vasen neben die Personen, deren innern Charakter sie bezeichnen sollen. Mit Unrecht setzt ihn daher Helbig (Fleckeisens Jahrb. 1867, 663) durchaus in eine Reihe mit Zeuxis und

seiner feinen individuellen Charakteristik für die Vasenbilder von keinem Einflusse sein.

Wir können diese Periode nicht verlassen, ohne noch ein Wort zu sagen über die Attischen Grabdenkmäler, deren schönste Typen ja aus dem Ende des 5. und dem 4. Jahrh. stammen. Sie gehören insofern hieher, als alles Porträthafte fehlt, vielmehr die Darstellungen zu allgemeinen Charakterbildern des menschlichen Wesens nach Geschlecht, Alter oder Beschäftigung verallgemeinert sind. So wird bei einer Frau bald ihre Schönheit, indem sie sich schmückt, bald ihr Muttersein, indem sie ihr Kind herzt, bald ihre Familientreue, indem sie dem Gemahle durch Handschlag als ewig verbunden erscheint, als ihr Wesen bezeichnend herausgehoben. Ebenso bei Männern und Jünglingen, die bald musischen, bald gymnastischen Beschäftigungen ergeben erscheinen. Über allem aber liegt ein Hauch der Wehmut, der an die Vergänglichkeit des Irdischen erinnert, der uns jedoch nicht verleiten darf, in diesen nur das Wesen [61] des Verstorbenen, nicht seinen Tod darstellenden Denkmälern zufällig momentane Szenen, seinen Abschied vom Leben u. dgl. zu erkennen, wie dies bei unsrer modernen Neigung zu momentan realistischer Auffassung oft geschieht.[1]

So sind wir denn endlich bei der Entwicklung angelangt, auf die uns schon so Manches vorbereitend hinwies, bei der hellenistischen, nach Alexander unter der Herrschaft der Diadochen geübten Kunst. Das Genre gelangt durch sie zu einer neuen, bedeutungsvollen Entwicklung, indem es von allen Seiten durch die sich neu begründenden Zustände und Anschauungen begünstigt ward. Vor Allem geschah das durch die sich immer mehr vollziehende Zersetzung und Auflösung der Religion, die, zwar schon von den Sophisten vorbereitet, doch erst jetzt in einem Euemeros (um 300 v. Chr.), der kühn alle Götter für wirkliche historische Menschen erklärte und mit dieser Lehre von größtem Einflusse war, ihre volle Höhe erreicht. Die religiöse Bedeutung und das Wesen der alten Götter und Mythen, die vordem die Kunst mit reichem Inhalt füllte, konnte jetzt diese Bedeutung nicht mehr beanspruchen; vielmehr wie auch in der

---

Parrhasios und glaubt manchfaltige psychologische Charakteristik bei ihm annehmen zu dürfen — er bildet nur den organischen Übergang zu jenen.

[1] Ich kann daher Kekulé, Akadem. Kunstmuseum zu Bonn S. 42 ff. nicht beipflichten; gewiß nicht zutreffend ist seine momentane Fassung des Hegesoreliefs, wonach dieselbe sich unmittelbar vor dem Tode (auf dem Stuhle?) das Schmuckkästchen bringen ließe von der ängstlichen Dienerin, um das Beste mit in den Hades zu nehmen. Mir scheint der Künstler nichts andres haben darstellen zu wollen als das Sein und Wesen einer schönen Frau mit berechtigter weiblicher Eitelkeit, so wie der Aristion eben nichts als ein braver Soldat, der Mann von Orchomenos ein guter Landwirt ist usf. [Furtwängler, Sammlung Sabouroff I, S. 39 ff.]

Literatur die vom alten Volksglauben getragenen Hauptgattungen, das Epos und die Tragödie verschwanden, um der gelehrten Dichtung eines Kallimachos Platz zu machen, die nur noch „die kleinen Rahmen des Gemütslebens, der popularen Gelehrsamkeit, der Genrebilder aus Antiquitäten und Mythen“ (Bernhardy) ausfüllte: so weichen auch in der Kunst die großen, aus dem allgemeinen religiösen Bewußtsein gestalteten Schöpfungen den individuellen Liebhabereien der Künstler, die, nicht mehr an das Volk, nur an den Kreis der „Gebildeten“ sich wendend, 62 mit ihrer Subjektivität Effekt zu machen streben. Und daher kam es, daß man, wie wir schon früher bei Lysipp zu betrachten Gelegenheit hatten, bei Götterbildungen, statt ihr religiöses Wesen darzustellen, jetzt vielmehr ihnen eine zufällige Erregung, eine momentane, menschlich interessante Situation zu geben suchte. Ebenso wählte man sich in der Darstellung mythischer Stoffe, statt den eigentlichen Kern derselben zu treffen, mit Vorliebe irgend eine allgemein menschliche, empfindungsvolle Situation aus, zu der dann der Mythus nur die Folie bildet. Die Campanischen Wandbilder bieten zahlreiche Beispiele der Art,[1] wo nicht eine Handlung, sondern ein Zustand, eine allgemeine Empfindung ohne mythische Bedeutung dargestellt wird; wie wenn der bei Admet dienende Apoll die Leier spielt und jener als Hirte ihm lauscht, wenn Paris auf dem Ida seine Heerden weidet, wenn Adonis bei Aphrodite ruht, Endymion schlafend daliegt, Narkissos in träumerische Liebe versunken am Bache ruhend liegt, wenn Perseus und Andromeda liebevereint das im Wasser sich spiegelnde Medusenhaupt betrachten, oder wenn gar Apoll ein Mädchen auf seinem Schooße im Kitharspiel unterweist, oder Achill im Zelte bei Patroklos und zwei Mädchen sich mit Musik unterhält, oder Paris als echter Verliebter den Namen seiner Oinone in einen Stein kratzt u. a. Noch auf den Vasenbildern kommen derartige Darstellungen nicht vor, obwohl sich gerade in den spätern Vasen ein Übergang hiezu nachweisen läßt: ihr Streben nach Verallgemeinerung, ihr Durchdenken der Stoffe vom psychologischen, allgemein-menschlichen Standpunkte aus, das sie zwar dazu führte, aus der Handlung einen allgemeinen Gedanken herauszuentwickeln, aber nie so, daß Kern und Wesen eines bestimmten mythischen Vorgangs darunter 63 litten oder gar ignoriert worden wären — all dies mußte vorangehen, um jene Steigerung in den hellenistischen Bildern möglich zu machen, die einem allgemeinen Genremotiv zu Liebe auf Darstellung des Kerns der Sage verzichten.

Daß nun aber eine solche Richtung der Kunst dem Genre überhaupt den größten Vorschub leisten mußte, ist klar. Unter den die Art dieses neuen Genres bestimmenden Faktoren aber gebührt dem immer weiter greifenden Realismus die erste Stelle: die in dieser Zeit ermattete und erschlaffte ideale Gestaltungskraft steigt herab zum Unmittelbar-Wirklichen und ergreift dies in all seiner zufälligen Äußerlichkeit. Es ist dieselbe Entwicklung, wie in der Philosophie und

[1] Vgl. Helbig, Untersuch. über d. Campan. Wandm. S. 83 ff.

Wissenschaft: nachdem die Sophistik alles Alte, durch Überlieferung Geheiligte in Frage gestellt und ein neues Durcharbeiten und Motivieren von innen heraus veranlaßt hatte, so sieht man jetzt erst, wie wichtig die Erforschung der realen Wirklichkeit ist und strebt jetzt vor Allem nach empirisch positiven Kenntnissen und Maximen fürs praktische Leben.

In der Kunst sahen wir schon Lysipp mit diesem Herabsteigen zum Wirklichen vorangehen, nicht minder den Maler Antiphilos, dessen Einfluß für die Folgezeit von größter Bedeutung war; denn daß es gerade die jetzt aufblühende Kabinettsmalerei war, die, dem Antiphilos folgend, jenen Realismus zur höchsten Ausbildung führte, liegt in der Natur dieses Kunstzweiges. So hören wir von einem Philiskos, der ein Maleratelier und darin einen das Feuer anblasenden Knaben, also ein jenem Werke des Antiphilos sehr verwandtes Bild malte, bei dem der Lichteffekt und die realistische Umgebung das Interesse ausmachte. Simos[1] ferner stellte eine Walkerwerkstätte dar, wo man gerade Feiertag machte; Athenion malt einen Reitknecht mit dem Pferde, Nealkes etwas Ähnliches: einen Mann, der durch Schnalzen ein Pferd zu besänftigen und zurückzuhalten suchte, 64 Leontiskos endlich malt eine Harfenistin. Während jedoch diese Maler sich auch noch auf andern Gebieten betätigen, so zieht Peiräikos die letzte Konsequenz aus Antiphilos Richtung, indem er sich ausschließlich auf diese Kleinmalerei der unbedeutendsten, niedrigsten Gegenstände warf; in technisch höchster Vollendung malte er Barbierstuben und Schusterwerkstätten, ferner Eselein und auch bloßes Stilleben, wie Eßwerk und Ähnliches. Dieselbe Erscheinung finden wir auch in einem andern Kunstkreise: der Cälator Pytheas ziseliert an kleinen Trinkbechern Figuren von Köchen und allerlei derartigem auf Essen und Trinken Bezüglichem. Zwar ist uns die Zeit dieses Künstlers nicht überliefert, doch kann er, allen Analogien zufolge, nicht früher als in die hellenistische Periode gesetzt werden.

Unter den erhaltenen Werken kommen dieser Richtung einige der vor nicht langer Zeit in Tanagra in Böotien gefundenen Terrakotten nahe, namentlich die zwei in der Arch. Zeitung 1874 Taf. 14 publizierten Statuetten, von denen die eine wahrscheinlich einen Bäcker[2] darstellt, der, auf einem niedrigen Steine sitzend, soeben etwas zu Röstendes auf einen kleinen, über glühenden Kohlen stehenden Rost legt, während er auf den Knien das Brett hält, auf dem er die Brode formt;

---

[1] Bei dem juvenis requiescens desselben kann man an die in den Campanischen Wandbildern so zahlreichen genrehaft gefaßten mythologischen Gestalten ruhender oder schlafender Jünglinge, wie Ganymed, Narkissos und besonders Endymion und an das eine jener schönen Reliefs griechischer Erfindung bei Braun erinnern, das einen schlafenden jugendlichen Jäger darstellt, insofern jener ganze Reliefzyklus auf Vorbilder hellenistischer Malerei zurückzugehen scheint. Vgl. noch Anm. 5 S. 108.

[2] Forchhammer in der Arch. Ztg. 1875 S. 47 hält ihn für einen Verfertiger von Leukomata, übergipsten Tafeln.

er selbst ist bei dem heißen Geschäfte ganz unbekleidet und eifrig in seine Arbeit vertieft. Ebenso aus niedern Ständen und dem alltäglichen Leben gegriffen ist das zweite der genannten Werke, dasselbe Thema behandelnd wie Peiräikos in seinen Bildchen: ein einfacher, ehrsamer Bürger läßt sich die Haare schneiden; er hat sich, nicht anders als bei uns, in einen langen weißen Mantel gehüllt und sitzt nun ruhig geduldig da, aber nicht in sich versunken, sondern in steter Er-
65 wartung, bis der hinter ihm stehende Sklave mit dem Geschäfte fertig sei; dem eilt es aber gar nicht, mit der kaltblütigsten Ruhe scheert er die Haare nach einander ab; in seinem wohlgenährten, vollen, gleichgültig stumpfen Gesicht haben wir wohl den echten Typus eines Böoters, wie ihn uns die Alten schildern. Diese Schärfe der Charakteristik, diese bei aller Ruhe lebendige Handlung ist aber mit den einfachsten Mitteln erreicht: der Stil hat etwas Derbes, Volkstümliches, namentlich sind die etwas zu starken und großen Arme und Köpfe zu bemerken; letztere zeichnen sich noch besonders durch den prächtigen, echt griechischen Schädelbau aus. Auch einige andre Stücke jenes Fundes in Tanagra gehören hieher; so ein alter, kahler Bettler, der sich auf einen derben Jungen stützt, eine alte Amme mit einem Säugling u. dgl. Über die Zeit der Entstehung dieser Werke läßt sich leider nichts Gewisses sagen; doch werden sie schwerlich in voralexandrinische Zeit fallen, wegen des Realismus, der seine Motive aus dem niedrigsten alltäglichsten Leben greift (eine lokale Entwicklung könnte indes Manches antizipiert haben). Andrerseits darf man sie nicht zu weit hinabrücken, da ihr ganzer Charakter auf die gute Kunstzeit weist. — Die erhaltenen Wandbilder, mehr auf anmutige flüchtige Dekoration berechnet, als zur Nachahmung feiner Kabinettsbilder geeignet, bieten leider nur wenig in die besprochene Richtung Gehöriges. Außer den zahlreichen Stilleben kann man etwa hieher zählen das Bild eines Barbaren, der mit einer Hetäre zecht, die ihn zu überlisten sucht; ferner die ganz realistisch gehaltnen Bilder, die Schauspieler und Musiker darstellen, ferner die Komödienszenen. In sehr niedrig charakteristischer Weise sind auch die Gemälde gehalten, die Zwerge (Pygmäen) in verschiedenen Handlungen des täglichen Lebens darstellen.[1] Doch die Campanischen Wandbilder sollten
66 ja nur einen gefälligen Schmuck der Wohnräume bilden, natürlich warfen sie sich daher mit größerer Vorliebe auf die idealisierenden Bilder der anmutigen Richtung, die auch ihrer flüchtigen dekorativen Technik mehr entsprachen. Wir finden daher besonders junge Mädchen in ansprechenden, freundlichen Situationen dargestellt; harte und niedrige Darstellungen aber pflegt diese anmutige Dekorationsweise meist zu idealisieren, indem sie Eroten und Psychen zu Trägern derselben macht; denn diese sind bereits so sehr allen mythologischen Begriffs entkleidet, daß man ihnen alle möglichen täglichen Geschäfte auferlegen konnte.[2]

[1] S. Helbig a. a. O. S. 77 ff.

[2] Vgl. Helbig a. a. O. 76; meinen Eros S. 84 ff. [oben S. 54 ff.]

Von größerer Wichtigkeit jedoch ist eine andre Gattung des Genres, die wir als die *spezifisch hellenistische* bezeichnen müssen, da sie eben nur aus den Zuständen dieser Zeit sich erklären läßt.[1] Die Umwandlung der meisten Staaten in *Monarchien* hatte nämlich die weittragendsten Folgen. War früher jeder Bürger ein ganzer Mensch und war er nur um des Staates willen und durch den Staat, den er regieren half, da, so fällt jetzt, wo der Einzelne ohne nähere Beziehung zur Regierung nur auf seine Privatinteressen angewiesen ist, und sogar kosmopolitische Anschauungen um sich griffen, alles Gewicht auf das Einzelindividuum, das, um sich zu erhalten, durch größere Arbeitsteilung sich immer einseitiger ausbilden mußte; kurz es sonderten sich die Berufe ungleich schärfer als früher, und man ist jetzt nicht mehr in erster Linie Mensch und Bürger, sondern erst Soldat, Beamter, Gelehrter usw. Die *gemeinsame Richtung der Teile zum Ganzen* hat aufgehört, jeder der Teile bildet sich *für sich selbst nach eigner Weise* aus und es entsteht eine feine Sonderung in Individualitäten, ein *Subjektivismus*, von dem die frühere Zeit keine Ahnung hatte und der an das Moderne streift. Doch das Naturgesetz legte in Jeden den Trieb, 67 sich zum ganzen und vollen Menschen auszubilden; wird er daran behindert durch die Verhältnisse — und das war in dieser Zeit der Fall —, so fühlt er dies bald schmerzlich und aus der tief empfundnen Einseitigkeit der eignen unharmonischen Ausbildung entspringt eine *Sehnsucht* nach dem, was man *nicht* ist. Daher erklärt sich das Interesse, das man jetzt an andern Berufen nimmt, das Interesse an andern scharf ausgeprägten Individualitäten, das wir in der Kunst dieser Zeit finden: es ist der Trieb, das einseitige Selbst aus Fremdem zu ergänzen. — Doch was fehlte hier am meisten, wo das Leben sich immer mehr in großen Städten konzentrierte und die sozialen Verhältnisse sich unsern modernen näherten? *Natur* und *Unschuld* waren auch hier entwichen und nach ihnen verlangte man sehnend zurück. So ist es Tatsache, daß das Naturgefühl der hellenistischen Zeit eine bedeutende Schwenkung zur modernen sentimentalen Auffassung machte;[2] doch am deutlichsten spricht für jene Sehnsucht ein ganzer Literaturzweig, das *Idyll*, das seine Stoffe vorwiegend aus den niedern Kreisen der Landleute, Hirten, Jäger und Fischer nimmt, die, aus dem Zusammenhange mit der Natur noch nicht losgerissen, den überbildeten Städter als Bild des ersehnten, einfach natürlichen Zustandes befriedigten. Nur die Wahl des Stoffes jedoch zeigt den sentimentalen Zug; die Darstellung selbst ist, wenigstens bei Theokrit, voll von gesundem Realismus. — Auch die Kunst bemächtigte sich jetzt dieser Stoffe, namentlich der Hirten und Fischer mit großer Vorliebe. Leider mangeln uns gerade hierüber bestimmte Nachrichten der Schriftsteller; doch da uns aus früherer Zeit gar nichts Ähnliches bekannt ist, so können die Originale des zahlreich Er-

---

[1] Vgl. die schönen Auseinandersetzungen bei Helbig a. a. O. 185 ff.

[2] S. Helbig a. a. O. Kapitel 23.

haltenen nur in dieser Periode gesucht werden, in der sie allein zu begreifen 68 sind. Aus Plinius (35, 25) kennen wir nur ein hieher gehöriges Gemälde, das eines alten Hirten mit dem Stabe in der Hand. Eine darangeknüpfte Anekdote ist sehr bezeichnend: der Gesandte der Teutonen nämlich soll auf die Frage, wie hoch er es schätze, geantwortet haben, nicht einmal lebendig wolle er einen solchen Mann geschenkt bekommen. So spricht der unverdorbne germanische Naturmensch und ähnlich könnte ein Grieche der älteren Zeit sich geäußert haben. Die Darstellung einer so niedern Person kann nur dann Interesse erwecken, wenn der Hirte nicht des Hirten wegen, sondern um die Sehnsucht nach einem glücklich beschränkten Naturleben zu befriedigen, gemalt ist. Dem früheren gesunden Gefühle aber mußten diese Gegenstände fern liegen, ja verächtlich dünken, es liebte nur die Darstellung des freien, ganzen Menschen. Noch auf den Vasen läßt sich daher das niedere Genre der Sehnsucht nicht mit Sicherheit nachweisen, dagegen spielt es auf den Campanischen Wandbildern eine große Rolle, wo namentlich die Hirten als Staffage der Landschaften sehr gewöhnlich sind.[1] Vor Allem gehört aber eine Reihe von Statuen hieher; die meisten stellen Fischer dar, wie sie angeln oder die Ware zu Markte tragen oder feilbieten; die scharfe realistische Charakterisierung entspricht den Schilderungen der hellenistischen Poesie.[2] Andere Statuen zeigen Hirten oder Landleute, die z. B. ein geschlachtetes Tier ausweiden oder es kochen.[3] Überall sehen wir hier den Realismus zusammenwirken mit jenem Zuge der Sehnsucht, eine Vereinigung, der auch die ganze Gattung der Landschaftsmalerei um dieselbe Zeit ihre Entstehung verdankt; denn einerseits ist die Kraft, ein ideales Ganzes aus den Teilen zu gestalten, erlahmt, andrerseits ist man von der Natur entfernt, ihr fremd geworden: man 69 imitiert sie und schafft nicht mehr aus ihr heraus, man hängt mit Sehnsucht am Teil, am Einzelnen, weil man selbst ein Ganzes nicht mehr ist.

Einer idealeren Richtung begegnen wir in der zweiten Gattung des aus jener Sehnsucht hervorgehenden Genres, den Kinderstatuen. Wo zeigt sich die ersehnte Unschuld und Natur frischer, unmittelbarer und reizender, als im Kinderleben? Kein Wunder also, wenn auch dieses jetzt zu einem Lieblingsgegenstand statuarischer Kunst erhoben wurde. Freilich bemerkten wir schon gegen Ende der vorigen Periode Darstellungen von Kindern, aber es ist ein himmelweiter Unterschied, ob dies in kleinen Gemälden, kleinen Terrakottastatuetten und Gefäßchen geschieht, die selbst zum Kinderspielzeug bestimmt, oder ob man es wagt, monumentale, statuarische Kompositionen zu gestalten aus der unbedeutend kleinen Kinderwelt, die weder einem rein formalen Genusse mit ihren unreifen Formen genügen konnte, noch bloß durch Bewegung und Handlung ein für ein monumentales Werk befriedigendes Interesse hervorrufen konnte. Drum stellte

[1] S. Helbig a. O. 97.
[2] S. Helbig a. O. 187. — Beispiele bieten Clarac Taf. 879; 880; 881; 882.
[3] S. Clarac Taf. 742; Taf. 287, 1755.

auch die voralexandrinische Genreplastik nur Knaben dar, die dem eignen vollen Menschen nahe standen; erst jetzt in hellenistischer Zeit, wo man, von sich selbst nicht mehr befriedigt, sich aus Fremdem zu ergänzen sucht, jetzt war in der Sehnsucht nach dem unschuldig natürlichen Wesen der Kinder der Punkt gefunden, der sie der monumentalen Behandlung würdig machte. Begünstigend wirkte natürlich auch, daß die Kunst immer mehr im Dienste privater Dekoration arbeitete.

Als das Hauptwerk der ganzen Richtung, in dem sich ihre wesentlichen Eigenschaften am klarsten widerspiegeln, ist offenbar der Knabe mit der Gans von Boethos zu betrachten, von dem unsre Untersuchung den Ausgang nahm. Leider ist uns außerdem literarisch gar nichts Bestimmtes überliefert. Nur ein Werk 70 kann hieher gezogen werden: Epigonos, ein Künstler unbekannter, doch wahrscheinlich hellenistischer Zeit macht die Gruppe einer sterbenden Mutter, die von ihrem Kinde „miserabiliter" geliebkost wird:[1] der ganz malerische Vorwurf erinnert uns auffallend an Aristides berühmtes Werk; aber sehr bezeichnend sind die Unterschiede: dort bei Aristides liegt alles Gewicht auf der Mutter, die voll Angst und Schmerz für des Kindes Leben noch im Tode sorgt — hier dagegen auf dem Kinde, das in seiner unwissenden Einfalt und echt kindlichen Liebe die Mutter, die ihm stirbt, liebkost; hier freuen wir uns am einfach Kindlichen und bemitleiden das arme Würmchen — dort packt uns ein ernstes tief ergreifendes Pathos. So tritt uns in dieser Umbildung eines älteren Werks der ganze Charakter hellenistischer Kunst aufs deutlichste entgegen und nicht umsonst trug Epigonos seinen Namen: er war ein Epigone.

Von den zahlreichen uns erhaltenen Werken dürfen wir nach dem Vorausgegangenen annehmen, daß ihre Originale sämtlich in hellenistischer Zeit nach dem Vorgange des Boethos gestaltet wurden. Vor allem berühmt muß eine uns in mehreren Repliken erhaltne Komposition gewesen sein, einen kleinen Knaben darstellend, der nach Kinderart auf dem Boden sitzt; er scheint aufstehen zu wollen, ohne es noch zu können; bittend streckt er den einen Arm aus und blickt aufwärts, daß man ihm helfen solle; doch da er den andern Arm auf seine Gans, den Lieblingsvogel, legt, um sie festzuhalten, so scheint diese, die man ihm vielleicht wegnehmen will, der Grund seiner Erregung zu sein.[2] Auch hier,

---

[1] Diltheys Vermutung (Rhein. Mus. 1871, 300), auch diese Gruppe gehöre einer Iliupersis an, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit.

[2] Es sind acht Statuen, zusammengestellt von Jahn (Sächsische Berichte 1848, 45) und Stephani CR. 1863 S. 55, [Österr. Jahreshefte VI, 215 ff.]). — Verwandte Motive finden sich auch in Terrakotten, s. Stephani a. O. Hinzufügen kann man eine Statuette des Münchner Antiquariums Nr. 44, die auch den aufgewendeten Blick zeigt, doch ohne Gans und beide Arme aufgestützt. Eine direkte Abhängigkeit von der statuarischen Komposition kann indes nirgends mit Sicherheit angenommen werden.

wie am Werke des Boethos, liegt das Interesse in dem Kontraste der kindlichen Not und Sorge mit dem kleinen Gegenstande, des ängstlichen Eifers mit der kindlichen Unbeholfenheit, wodurch unsre Sehnsucht nach der beschränkt un- 71 schuldigen Kindheit erwacht.[1] Denselben Grundzug tragen die übrigen, weit unbedeutenderen Werke der Art, die meist einen ruhig dastehenden Knaben, der seinen lieben Vogel füttert oder an sich drückt, darstellen.[2]

Andre sitzen am Boden mit einem Vogel oder einer Frucht[3] oder halten stehend Früchte.[4] Sehr beliebt ist es in der hellenistischen Zeit, schlafende Gestalten darzustellen; so finden wir denn auch bald Kinder überhaupt, bald ländliche Hirten oder Fischerknaben, die entweder in liegender oder — indem sie sich auf das eine heraufgenommene Bein stützen — in sitzender Stellung schlafen.[5] Einige Gruppen zeigen knöchelspielende und darum sich streitende Knaben.[6] Sehr fragmentiert sind einige Statuen laufender, irgend ein kleines Interesse verfolgender Jungen.[7] Selten wurden Mädchen dargestellt, doch scheint ein Werk berühmt gewesen zu sein: ein kleines Mädchen, das am Boden sitzt

[1] Dieses Werk hätte daher Overbeck, wenn doch einmal vermutet werden sollte, immerhin mit jenem bei Pausanias genannten „sitzenden Kinde“ des Boethos identifizieren können, nimmermehr aber den Dornauszieher, gegen den ja schon rein sprachlich die Bezeichnung *παιδίον* bei Pausanias spricht, denn ihn würde er *παῖς* genannt haben.

[2] S. die Zusammenstellung bei Stephani CR. 1863, S. 53 Anm. 6; S. 54 A. 1 und 4. — Die bei Stephani erwähnte Statue Clarac 878, 2231 gehört einem Typus an, von dem noch ebenda 876, 2236 A.; 878, 2239 zu bemerken sind: sie haben ein kurzes Gewand, das an der linken Seite etwas heraufgenommen wird durch den linken Arm, der ursprünglich wohl immer einen Vogel andrückte.

[3] S. Clarac 875, 2234; 677, 1577; 881, 2243. — Ich begnüge mich hier nur auf die Hauptgruppen hinzuweisen; doch wäre eine genauere Behandlung der so vernachlässigten Kinderstatuen sehr wünschenswert. Es müßten dabei aber auch die göttlichen Kinder herangezogen werden, und vor allen Eros, der schon teilweise auf den kleinen Kindervasen, und in den späteren Terrakotten in ganz denselben Motiven dargestellt wird wie die menschlichen Kinder.

[4] S. Clarac 884, 2259, 2252.

[5] Clarac Taf. 875; 882, 2247 D; 879, 2242; 726 H, 1791 C; 781, 1954 (schwerlich Herakles, die Schlangen bezeichnen das Freie, Ländliche?); 644 A, 1459 E (auch Köcher und Bogen modern?); 749 C, 1949 A (durch die Urne als Brunnendekoration bestimmt). — Jünglinge sind der schlafende Ziegenhirt 741, 1784 und der Fischer 882, 2247 C. — Das Schlafen scheint in statuarischer Kunst erst in der hellenistischen Zeit vorzukommen, wenigstens ragt wohl kein Original der vielen schlafenden Nymphen, Mänaden, Ariadnen, Satyrn, Eroten und Hermaphroditen in ältere Zeit zurück.

[6] Vor allem die höchst lebendige Gruppe bei Clarac 880, 2254, deren Stil (nach Brunn) auf die Pergamenische Schule weist. — Ferner ebenda 2253; 884, 2255.

[7] Clarac 878, 2237 A; 876, 2240 (vgl. die Terrakotte CR. 1868 Taf. 3, 9, wo ein Hündchen nachläuft); 540, 1135; 641, 1454 (der kleine Eros nebst halber Plinthe modern?). — Auch Athletenknaben kommen vor und zwar wohl als Genrestücke; so Clarac 883, 2256 (soll intakt sein); 651, 1483 (Sieger wegen des Palmstamms?); 349, 2225 A (Sieger beim Hahnenkampf).

und Knöchel spielt;[1] aber auch Mädchen mit dem Lieblingsvogel kommen vor, wie eine Statue des Capitolinischen Museums, die sich durch schöne Gewandmotive auszeichnet, ein Mädchen zeigt, das erschreckt eine Taube am Busen zu bergen und zu schützen sucht gegen ein andres Tier, etwa einen anspringenden Hund (Clarac 877, 2235 [Helbig, Führer² 540]).

Doch kehren wir endlich zurück zu unserm Ausgangspunkte, zu jener Frage, welche diese ganze Untersuchung veranlaßte: welche historische Stellung der Knabe mit der Gans und der Dornauszieher einnehmen. Wie trefflich sich ersterer, das Werk des Boethos, in das Ganze hellenistischer Kunst einfügt, haben wir oben klar gesehen. Aber der Dornauszieher? wird man ungeduldig fragen. Natürlich kann er unmöglich derselben Zeit, noch viel weniger demselben Künstler, Boethos, angehören, wie Overbeck (Plastik II², 127) festhält; vielmehr, wenn wir 72 uns der zu Anfang aufgestellten Gegensätze beider Werke erinnern, so sind dies ganz dieselben, wie wir sie jetzt zwischen vor- und nachalexandrinischem Genre beobachtet haben: der Knabe mit der Gans und mit ihm das ganze hellenistische Genre entspringt aus der Sehnsucht nach einem verlornen Paradiese der Natur und Unschuld. Drum stellt man nicht das eigne Alltagsleben dar; ist man doch nicht mehr befriedigt von sich selbst und kann kein Interesse mehr haben an der bloßen Darstellung dessen, was man selbst ist; Hirten und Fischer und vor Allem Kinder müssen in das verlorne Naturleben zurückversetzen. Dagegen der Dornauszieher und mit ihm das ganze voralexandrinische Genre ist nichts als reine Darstellung einer Handlung, nicht aus dem entfernten Kinder- oder Fischerleben etwa, sondern aus dem unmittelbar eignen, wo nichts als die scharfe Ausprägung des Momentes der Handlung interessiert und nirgends eine Spur sich findet von jenen mit der Darstellung verknüpften Nebenelementen, nichts von jenen gesuchten Kontrasten glücklicher Beschränktheit mit der eignen Überkultur, kurz nichts von jener Sehnsucht nach natürlich unschuldigen Zuständen, die dem Hellenistischen so eigentümlich ist.

---

[1] Mit Polyklet hat es auch nicht die entfernteste Verwandtschaft (Overbeck, Plastik I², 345 möchte es auf ihn zurückführen); schon das von der Schulter sinkende Gewand zeigt die spätre Zeit an; die Gesichtszüge sind porträtartig. — Schwerlich ein Genrebild war die gemalte „puella" in Eleusis von Eirene (Plin. 35, 147); mit Recht vermutete man teils eine *παῖς ἀφ' ἑστίας*, teils eine mißverstandne Übersetzung von *Κόρη*. — Ungewiß bleiben wir auch über das Werk eines Ktesikles in Samos (Athen. 13, 606a); Athenäus selbst nennt dasselbe nur *Πάριον ἄγαλμα*, Philemon *λίθινον ζῶον*, Alexis dagegen *λιθίνη κόρη* (Overbeck SQ. 1372 läßt die beiden Dichterstellen weg); da es bei der betr. Erzählung immer nur darauf ankam, daß es ein steinernes Wesen war, in das sich einer verliebt, so gab man den eigentlichen Gegenstand gar nicht oder nur ungenügend an. Auch ob die gleich darauf bei Athenäus 606 B aus dem Helladikos des Polemon zitierten *παῖδες λίθινοι δύο* Genrestücke waren, ist ganz ungewiß.

Unser Dornauszieher gehört also in die voralexandrinische Kunst. Doch können wir dies noch genauer bestimmen; denn nicht etwa ins 4., sondern noch ins 5. Jahrh. v. Chr. weisen ihn mehrere Momente, namentlich die deutlichen Spuren des Altertümlichen an Haar und Gesicht. Freilich haben eben diese Spuren einen unsrer trefflichsten Kunstgelehrten (Kekulé) bewogen, das Werk in eine ganz verschiedene Zeit und Schule, in die des Pasiteles zu Rom, eines Zeitgenossen des Pompejus, oder in eine diesem verwandte und nahe stehende (uns 73 noch unbekannte) Schule zu setzen.[1] Dieser Irrtum, der indes fein durchgeführt ist und daher eine genaue Erwägung verlangt, ist sehr begreiflich bei der vollkommenen Unklarheit, die bisher über die Geschichte des Genres herrschte. Denn auch Kekulé geht von jener Voraussetzung aus, deren Falschheit wir erwiesen haben, der Voraussetzung, daß der Dornauszieher als „Idyll" mit Boethos und der hellenistischen Geistesrichtung gleich zu setzen sei. Er glaubt, das Werk könne auch „in minder glücklichen Zeiten der Kunst" geschaffen worden sein, ja er hält selbst das „Motiv" in der älteren Kunst für unmöglich und übersieht dabei vollständig gerade jene im Folgenden noch näher zu betrachtende, kühne Härte der Komposition, die man sich eben nur in den besten Zeiten des 5. Jahrh. erlauben konnte. Für diesen Grundirrtum, daß das Werk einer späteren Zeit angehören müsse, sucht nun Kekulé zweierlei scheinbare Widersprüche in der formalen Behandlung unsres Werkes zu verwerten: der mit Lysippischer Meisterschaft gebildete Körper widerspreche dem Haare, und wiederum die sorgfältig zierliche, selbst freie Haarbehandlung widerspreche dem an sich unmöglichen Wurfe desselben, indem die Locken der Bewegung des Kopfes entsprechend mehr vorwärts fallen sollten. Beide Widersprüche verschwinden aber bei genauerer Betrachtung. Beim Haare zunächst ist zu beachten, daß alle Haare, nach der Sitte der älteren Kunst, von einem einzigen Punkte am Wirbel ausgehen, daß sie also gar nicht so vorfallen konnten, wie bei einer naturgemäßeren Anordnung. Die langen lockigen Haare zerfallen nun in zwei Hauptpartien, die rechts und links sich weich und eng um den Schädel legen (auch hinten ist die Scheidung noch bemerklich). Bei der Neigung des Hauptes rutschen sie aber eben so weit vor, als es die Natur solchen enganliegenden, elastischen und schmiegsamen 74 Haares verlangt; ja der Künstler hat es nicht unterlassen, dieses Vorrutschen auf der rechten Seite, die tiefer geneigt ist, mehr zu betonen, als auf der linken. In der Mitte zwischen diesen beiden Seitenpartien wächst ein selbständiger kürzerer Haarbündel zur Stirn herab, wo er sich in einen kleinen Knoten konzentriert, der die Richtung des Kopfes nach vorn noch einmal betont. Symmetrisch kommen endlich zwischen diesem Zentrum und den beiden Seitenpartien als vermittelnder Übergang einige kleine, sorgfältig gelockte Härchen zum Vorschein. Die zierliche und feine Behandlung namentlich der Lockenspitzen ist durchaus den Forderungen

[1] Kekulé, Das akademische Kunstmuseum zu Bonn Nr. 399 (S. 99). [Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 685.]

des Bronzestils entsprechend, denen schon die altertümlichen Werke mit ihren zierlichen, symmetrisch gereihten Drahtlocken besonders gerecht zu werden suchten.

Aber auch das so äußerst anziehende einfache Gesicht vom reinsten Typus zeigt noch deutliche Spuren des Altertümlichen in der Gesamtanlage: in dem Vorwiegen des breiten, großen Kinns gegen die niedere Stirn, in den noch nicht ganz im Profil stehenden Augen und dem etwas äußerlich aufgefügten Mund, dessen Winkel ein Weniges emporgezogen sind. Aber all dies ist nur ein sanfter Nachklang an archaische Gebundenheit, wie er einer Übergangszeit eigentümlich sein mußte, und weit entfernt von einem bewußten Hervorheben des Altertümlichen. — Endlich der Körper wird wegen der trefflichen Wiedergabe der Formen dieses jugendlichen Alters mit Recht bewundert. Wenn aber Kekulé Lysippische Kunstart an ihm bemerken will, so wüßte ich wahrlich nicht, worin diese bestehen sollte; denn weder von Lysippischen Proportionen noch von gewissen naturalistischen Zügen ist irgend etwas zu bemerken.[1] Auch die Falten am Bauche, die man etwa anführen könnte, geben in der scharf abgrenzenden Bronzetechnik nur das zum Verständnis der Bewegung Wesentliche und Not- 75 wendige, sie dienen nur zur Klarlegung des inneren Organismus bei seiner eingedrückten und verschobenen Lage, sind aber frei von allen naturalistischen Zufälligkeiten, die sich spätere Künstler gerade hier gewiß erlaubt hätten. Wohl aber muß man hier an die hohe körperliche Vollendung erinnern, die z. B. schon in den Ägineten erreicht ist, wo ja auch schon (wenigstens im Ostgiebel) die Falten der Haut zur Charakterisierung der Bewegung beigezogen werden.

So können wir denn von jenen angeblichen Widersprüchen keinen begründet finden, indem sich vielmehr Alles zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Wir erkennen hier einen Künstler aus der letzten Hälfte des 5. Jahrh., der, bei bereits genauer Kenntnis namentlich des bewegten männlichen Körpers, sich doch in dem den geistigen Ausdruck bedingenden Teile, dem Kopfe, noch nicht ganz von der altertümlichen Gebundenheit losmachen konnte, der er auch in der Anlage des von einem Punkte ausgehenden Haares folgte. — Zu der richtigen Annahme einer älteren Schule des 5. Jahrh. gelangt auch die neueste Besprechung unsrer Statue in den Annalen des archäologischen Instituts (1874); die nähern dort versuchten Bestimmungen kann ich jedoch nicht als richtig anerkennen, da auch sie nicht auf einer vollen Erkenntnis der Eigentümlicheiten unsres Werkes beruhen. (Siehe die Schlußanmerkung [S. 117].)

Ich kehre zu Kekulés Vermutung der Pasitelischen, oder einer im Wesentlichen analogen Schule zurück; sie wird nicht nur durch die oben aus der formalen Analyse gewonnenen Resultate unhaltbar, sondern sie widerspricht auch überhaupt

---

[1] Naturalistische Züge versichert auch Brunn nicht an ihm bemerkt zu haben. — Etwas Andres ist es mit dem betenden Knaben zum Beispiel, wo der Lysippische Einfluß unleugbar ist.

dem Kunstvermögen der griechisch-römischen Epoche,[1] die keine einzige neue originale Schöpfung von Bedeutung auf dem Gebiete idealer Skulptur aufzuweisen
76 hat, die nur im Kopieren und Umbilden überlieferter Typen ihr Verdienst suchte; volle Originalität wird aber niemand unserm Werke absprechen wollen. Ferner läßt sich jene Ansicht gerade mit den wesentlichen Eigenschaften der Pasitelischen Richtung nicht vereinen. Indem diese eklektische Schule nämlich mit Vorliebe altertümliche Typen mit erneutem Studium des Modells wiederholt, entsteht an ihren Werken ein unharmonischer Kontrast des in der überbreiten Brust und der ganzen Kopfbildung und der gebundnen Stellung festgehaltnen archaischen Typus mit der raffiniert eleganten, naturalistischen Behandlung des Einzelnen;[2] von einer solchen Disharmonie haben wir aber im Dornauszieher nichts gefunden. Entschiedner noch ist der geistige Charakter der Pasitelischen Schule jener Annahme zuwider. Ohne eine einzige neue, ganz eigene Komposition zu schaffen, sucht sich jene eklektische Richtung ihre Motive von überall zusammen.[3] Ihr Verdienst sieht sie lediglich in der Durchführung, in dem raffinierten Detailstudium, gegen das die geistige Bedeutung vollkommen zurücktritt. Das Hauptwerk der Schule scheint eine steife akademische Studienfigur gewesen zu sein, die nun bald einzeln dargestellt, bald in völligem Mangel aller und jeder Phantasie und Erfindung mit andern Figuren zu einer losen Gruppe verbunden wird, überall mit derselben einförmigen Stellung und Haltung der Glieder; ja diese Schule allein scheint es bis zu sinnlosem Kopieren gebracht zu haben.[4] Nirgends ist ferner in jenen Gruppen eine klar ausgesprochene Handlung da, sogar die Hauptmotive sind meist ganz unklar, so daß der Streit über die Gegenstände, die sie darstellen, bei einer so ins Allgemeine verflachten Behandlung wohl nie entschieden werden kann.[5] Wie kontrastiert nun dies Alles mit dem Dornauszieher,
77 mit seiner scharf und hart ausgesprochnen Handlung, wo nichts als eben diese das Interesse ausmacht? Welcher Gegensatz, dort diese einförmig bedenkliche,

---

[1] Vgl. die eingehenden Untersuchungen von Helbig a. O. S. 7 ff. — Die Annahme einer „vielleicht früheren“, der Pasitelischen im Wesentlichen analogen Schule schwebt ganz in der Luft und ist an sich wenig wahrscheinlich. [Furtwängler, Statuenkopien S. 20.]

[2] Vgl. die feinen Bemerkungen von Kekulé, Der Künstler Menelaos S. 32 ff. [Furtwängler, 50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 135.]

[3] Vgl. a. O. S. 18 über die Originalität der Gruppe Ludovisi.

[4] Sinnlos ist offenbar die Haltung des linken Arms am Mantuaner Apoll von dem Originale des Leier spielenden Gottes beibehalten. [Furtwängler, 50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 141. Wolters, Jahrb. 1896, S. 5.]

[5] Ich halte mich hier an das Wesentliche und das sicher aus Pasiteles' Schule Stammende (von dem Camillus z. B. ist dies keineswegs ausgemacht). Die Gruppe des Menelaos, die, dem eklektischen Charakter der Schule entsprechend, formal eine ganz andre Richtung einschlägt, beweist durch die Art der studierten, matten und unklaren Komposition ohne Handlung, daß diese geistige Eigenschaft eben der ganzen Pasitelischen Richtung wesentlich war.

trockene Richtung des Pasiteles, diese gesuchte Ruhe, diese affektierte, studierte Geziertheit — und hier das frische, volle, kühne Leben im Dornauszieher![1]

Hat er also nichts zu tun mit Pasitelischer Richtung, gehört er dagegen ins 5. Jahrh. v. Chr., so können wir vielleicht noch einen Schritt weiter gehen und die Schule, der das Werk angehört, näher zu bestimmen versuchen; ich sage die Schule, nicht den Meister; denn früher zwar war es eine vielverbreitete, leichtsinnige Methode, zu jedem bedeutenderen Kunstwerke sich immer aus den literarischen Notizen auch den Namen des verfertigenden Künstlers auszuwählen; und so hat ja auch unser Werk eine derartige Behandlung erfahren, die es ohne Rücksicht auf den künstlerischen Charakter mit einem von Boethos genannten identifizierte. Etwas ganz anderes ist es, wenn man nach genauem vergleichenden Studium eines Werkes wagt, dasselbe einer ganzen Schule, einer Richtung im Allgemeinen beizulegen.

Erinnern wir uns nun dessen, was wir gleich zu Anfang über die Komposition des Dornausziehers bemerkten. Wir fanden da in dem heraufgenommenen Beine eine unsymmetrische Härte der Linienführung, wie sie nur äußerst selten in den Werken antiker Kunst zu Tage tritt. Dieser Punkt muß daher für die Bestimmung der Schule, der unsre Statue zuzuweisen ist, von entscheidender Wichtigkeit sein. Allerdings existieren leider noch gar keine genaueren Untersuchungen über Linienführung in den verschiedenen Schulen, was gerade für den vorliegenden Fall sehr zu beklagen ist. Dennoch dürfen wir wenigstens soviel mit Sicherheit behaupten, daß jene Eigenschaften zunächst mit der Annahme Peloponnesischer Schule unvereinbar wären. Wir brauchen ja nur 78 einen Blick zu werfen auf den Polykletischen Doryphoros oder Diadumenos, die uns ja höchst wahrscheinlich in Kopien erhalten sind, um sofort in dieser fast mathematisch strengen, klaren und regelmäßigen Linienführung das gerade Gegenteil von dem zu erkennen, was wir am Dornauszieher bemerkten. Auch die Werke aus der Attischen Richtung des Phidias sowohl wie des Praxiteles bieten nichts Verwandtes dar: denn finden wir auch leidenschaftlich und individuell bewegte Gestalten, so herrscht doch überall das Streben nach harmonischer Ab-

[1] Schließlich will ich noch Eines erwähnen, das mir gegen Pasitelische Schule zu sprechen scheint: eine Marmorreplik des Dornausziehers, die demnächst veröffentlicht werden soll [Brit. Mus. 1755], wiederholt zwar das Grundmotiv, ist aber in der Ausführung total verschieden: eine freie, an die Pergamenische Kunst erinnernde realistische Behandlung, besonders im Kopfe, tritt an Stelle der Altertümlichkeit. Stammt nun das Capitolinische Erzwerk aus Pasiteles' Schule, so sind nur zwei gleich unwahrscheinliche Annahmen möglich: entweder ist der Marmor Kopie; — daß man aber nach Pasiteles und notwendig bald nach ihm ein Werk seiner Schule seines (altertümlichen) Charakters und Hauptinteresses beraubt und frei umgestaltet hätte, ist undenkbar. Oder der Marmor ist Original oder steht wenigstens demselben näher — dann widerspricht es aber direkt dem Charakter Pasitelischer Schule, daß sie ein Original der Diadochenperiode in solcher Weise umgestaltet hätte, daß ein Werk von der vollen packenden Einheit, dem zarten unbewußten mit der Komposition verwachsenen Archaismus, wie die Capitolinische

rundung vor, wie man z. B. an den Niobiden leicht bemerken wird. Etwas unserm Werke Verwandteres haben dagegen die Attalischen Weihgeschenke aus der Pergamenischen Schule — aber doch wieder in wesentlich verschiedener Art: hier hat Leidenschaft alle Glieder gleichsam in ihren Fugen gelöst und Leidenschaft motiviert jede Bewegung. Wie anders dagegen die einfache, nicht von innen, nur durch die körperliche Handlung motivierte Härte unsres Dornausziehers! Auch dort in den Gallierstatuen ist der symmetrische Aufbau durchbrochen, aber um das stürmische innere Pathos zur Anschauung zu bringen. Man vergleiche nur einmal im Einzelnen den sog. sterbenden Fechter mit dem sterbenden Ägineten des Ostgiebels und man wird den ganzen Gegensatz empfinden, der diese ältere Zeit, wo das Ganze der rein körperlichen Bewegung, wo ein wohl abgemessener Typus dieser Bewegung das Ziel war, von jener spätern Kunstweise trennt, wo der Künstler nicht einen Typus, sondern das ganz individuelle, einzelne, immer wechselnde Pathos zur Grundlage nimmt. Der Realismus der hellenistischen Kunst steht in engster Verbindung mit dieser Richtung aufs Individuelle und Besondere. Indessen tat die hellenistische Kunst in 79 diesen beiden Momenten, dem Realismus und der veränderten, auf das innerlich Individuelle zielenden Linienführung nur einen ersten Schritt zu dem in der modernen Kunst Erreichten: die Gallierstatuen sind das erste, wenn auch noch weit entfernte Analogon zur Linienführung eines Michel Angelo. — Von dieser ganzen Entwicklungsreihe steht aber unser Dornauszieher weit ab: nicht individuelle innere Erregung, sondern die Lebendigkeit einer allgemeinen körperlichen Handlung durchbricht die symmetrische Anlage, und hierin gibt es meines Wissens nur Ein Werk, das ihm wirklich nahe steht: es ist der Diskobol des Myron. Denn auch hier haben wir unschöne Härte der Umrisse dem möglichst wahrheitsgetreu und lebendig gefaßten Momente einer körperlichen Aktion zu Liebe. Bestätigt wird diese auf Myron hinleitende Spur dadurch, daß auch in den Metopen des Theseions, die unter Myrons Einfluß stehen, sich Ähnliches findet, z. B. wie der Minotaur den Theseus angreift u. a.

Einmal auf die richtige Bahn geleitet, stimmt nun Alles merkwürdig mit dem Charakter Myronischer Schule überein. Denn wenn in unserm Dornauszieher sich Alles auf den Einen möglichst präzis gefaßten Moment der Handlung konzentriert und hierin alles Interesse aufgeht — so ist das echt Myronisch, ja eben darin spricht sich das Wesen der Kunst des Myron aus; diesem lebensvollen Herausheben der einen, scharfabgegrenzten Handlung zu Liebe zerbricht der Diskobol gleich wie der Dornauszieher die ruhige Symmetrie der Linien. Doch das innere Leben der Seele (animus“ Plin.), der Empfindung, blieb der Myronischen Richtung noch fremd: auch der Dornauszieher verrät in dem ruhig edeln, noch

Statue ihn zeigt, hätte entstehen können. All diesen Schwierigkeiten entgeht man nur durch unsre Annahme eines Originals des 5. Jahrh., das spätre Umbildungen im Geiste der Zeit erfuhr. [Furtwängler, Meisterwerke S. 685.]

etwas altertümlichen Typus des Kopfes keine Spur von innerer Gemütserregung. Wenn uns endlich gerade von Myron berichtet wird, daß er bei sonstiger freier Vollendung des Körpers in der Bildung des Haares noch der alt schematischen Behandlung folgte (der rudis antiquitas wie bei Plinius etwas stark von dem einseitig Lysippischen Standpunkt gesagt wird, eine Vernachlässigung folgt daraus auch nur von diesem Standpunkte des Realismus, dem die schematische Sorgfalt der antiquitas als Vernachlässigung der Naturwahrheit erschien), so stimmt auch dies mit dem Dornauszieher in auffallender Weise überein. Monumentale Analogien für das Einzelne können wir leider hier nicht beiziehen, denn keine Statue jener Übergangszeit stellt uns eben solches langes Lockenhaar dar, und was von Myronischen Werken erhalten ist, sind auch nur Kopien, die natürlich für alles Detail eine sehr unzuverlässige Grundlage bilden, indem gerade gewisse altertümliche Spuren im Haar oder Gesichtsausdruck sehr leicht verwischt werden konnten. — Zu jenen sämtlich auf Myron weisenden Punkten kömmt nun endlich, daß von den Schulen des 5. Jahrh. außer der Polykletischen, die wir schon früher abwiesen, nur die Myronische sich unsres Wissens in der Genrebildung hervortat, und daß uns gerade von ihr einige der bedeutendsten Genrestücke bekannt sind, die auf eine umfangreiche Beschäftigung eben mit diesem Zweige schließen lassen. Und diese Werke stellten Knaben dar — wie unser Dornauszieher. Allerdings betrachteten wir jene als Weihgeschenke, die eine bestimmte Beziehung hatten. Es waren Knaben mit Weihwasserbecken und am Räucheraltar, also im heiligen Tempeldienste beschäftigt. Nun wissen wir freilich nicht, ob auch unser Dornauszieher ein solches Weihgeschenk war, aber es wird Niemand behaupten wollen, daß dies unmöglich sei; ja das Motiv enthält vielleicht selbst einen bestimmten Bezug: man durfte einen heiligen Bezirk bekanntlich nur mit entblößten Füßen betreten; ein Knabe im Dienste des Tempels konnte sich also sehr oft etwas in die Fußsohle treten, das er sich wieder herausziehen mußte. Sollte also ein solcher Knabe dargestellt werden, was bezeugtermaßen gerade von der Myronischen Schule mehrfach geschah, lag es nicht nahe, einmal einen — Dornauszieher zu bilden? — So würde sich unsere Statue ganz an jene Knaben des Lykios anschließen, die ebenfalls, ohne eine bestimmte Person darzustellen, doch einen engbegrenzten Kreis, nämlich im Tempel dienende Knaben durch einen Repräsentanten vergegenwärtigen. Als Weihgeschenk an eine Gottheit wird dieser Eigentum letzterer und erhält dadurch eine individuelle Bedeutung, die jenem strengen Wesen des Genres, wie es aber nach unsern Ausführungen wahrscheinlich erst durch Polyklet aufkam, noch nicht entspricht.[1]

[1] Es ist interessant, daß eine Legende der modernen Römer sogar eine historische Persönlichkeit aus unserm Dornauszieher machen will. Man erzählte, ein Hirtenknabe habe durch die schnelle Botschaft vom unvermuteten Heranrücken der Feinde die Stadt gerettet und bei seinem Laufe aufs Capitol einen Dorn nicht geachtet, diesen erst nachher ausgezogen; aus Dankbarkeit habe der Senat ihm eine Statue als Dornauszieher setzen

Um nun das gewonnene Resultat zusammenzufassen, so haben wir im Dornauszieher das originale Werk eines Künstlers, der etwa ein Zeitgenosse des Myron oder seiner nächsten Nachfolger, wie diese noch in einigen Punkten am Archaischen hängend, von der Myronischen Schule direkt beeinflußt wurde.[1]

In den beiden Statuen, dem Kinde mit der Gans und dem Dornauszieher, erkennen wir also die Repräsentanten der beiden Hauptepochen griechischer Genrebildnerei, ja sie charakterisieren aufs deutlichste zwei geistig so verschiedene Kulturperioden wie die vor- und die nachalexandrinische. Beides aber sind Werke ersten Rangs und nicht umsonst von jeher so bewundert. Das moderne Genre, das wohl nur Weniges ihnen an die Seite stellen kann, hat keine zwei so ganz verschiedenen charakteristischen Epochen aufzuweisen; es basiert vielmehr von Anfang an auf jenen Bedingungen, die das hellenistische Genre hervorriefen. Und wie in jeder andern Beziehung, so hat sich auch hier der Hellenis- 82 mus dem Modernen vielfach angenähert. Aber dennoch bleiben wesentliche Verschiedenheiten genug; denn trotz mancher Anläufe konnte der Realismus im antiken Genre doch nie sich zu einer solchen Stärke entwickeln, wie dies in dem modernen geschah; die idealanmutige Richtung blieb hier immer ein starkes Gegengewicht, um jenen zurückzuhalten. Ebensowenig kennt das antike Genre jene eminente Steigerung des Individuellen, durch welche die moderne Kunst fast jeden beliebigen Moment des Lebens, wenn sie nur eine scharfe Charakteristik damit zu verbinden weiß, zum interessanten Gegenstande erheben kann. Bei den Alten blieb es wohl immer bei dem entweder durch die Handlung an und für sich oder durch den Stand hervorgerufenen Interesse. Deshalb konnte weder Genre noch Landschaft den Umfang und die Bedeutung erreichen, die sie namentlich heutzutage inne haben. Jeder kleinste individuellste, besonderste Moment kann in unsrer Kunst Reiz gewinnen. Bei den Griechen war eine allgemeine Beziehung zu jedem Beschauer nötig, und nicht jeder Moment des Seins als besondrer Zustand war ihm genug, sondern nur insofern Handlung und Charakter daran hervortraten: die Griechen befriedigt nur, wie Schiller richtig sagt, „das Lebendige und Freie, nur Charakter, Handlungen, Schicksale und Sitten“. Dennoch würde eine genauere Vergleichung des antiken Genres mit dem modernen auch manche Analogien ergeben, die eben im Wesen

lassen. — Das ganz beziehungslose Genre scheint, wie es dem Charakter der Öffentlichkeit und Monumentalität nicht entspricht, so überhaupt der Masse des Volkes nicht recht verständlich; dieses sucht überall bestimmten Inhalt und Beziehung auf sich und wo diese nicht vorhanden, da dichtet es sie gerne dem populären Werke an. Daher kennt ja auch die ältere durchaus öffentliche Kunst der Griechen nur das durch eine religiöse Beziehung bestimmte Genre, bis die häufigere private Bestimmung der Werke auch diese Fessel löste.

[1] Indem der Dornauszieher entschieden der Attischen Schule zufällt, bietet er durch den Typus seines Schädels, der ganz die von Conze aufgestellte peloponnesische Bildung zeigt, ein neues Moment gegen jene Theorie.

der Gattung liegen. So entwickelt sich z. B. auch das moderne Genre zuerst in kleinen Bildchen, die keinen Anspruch auf monumentale Geltung haben, in Handzeichnungen oder Holzschnitten und namentlich in rein dekorativen Arbeiten, bis es sich die höheren Bereiche der Kunst erobert. Ferner trifft die Zeit des ersten bedeutenden Auftretens beim modernen, wie beim antik-hellenistischen Genre zusammen mit der Zeit des um sich greifenden Realismus, hier wie dort 83 in die Zeit, wo alles Göttliche vermenschlicht ward und wo die momentane Empfindung den Ausdruck idealer Typen überwiegt — man vergleiche nur Madonnen Rafaels mit denen Murillos, der zugleich einer der ersten Hauptvertreter des Genres ist —, hier wie dort in die Zeit der sich entwickelnden Kabinettsmalerei. Aber all diese Analogien gelten nur für das hellenistische Genre, nirgends finden wir etwas, das jenen voralexandrinischen idealen Werken gleich käme. Das Moment der Sehnsucht oder des Realismus sind die das moderne Genre sofort bestimmenden Faktoren. Einzig und unerreicht steht also auch im Gebiete des Genres jene unverfälschte griechische Kunst vor Alexander dar. Sie ergreift ein Motiv unsres menschlichen Seins und schafft und gestaltet es zum Ideale und Typus menschlicher Bewegung und Handlung oder menschlicher Schönheit; sie vergöttert das Menschliche, die Basis aller hellenischen Kunst auch im niederen Gebiete des Genres; wegwerfend alles Zufällige der Wirklichkeit stellt sie nur das Wesentliche dar, und abweisend Alles, das nicht zur reinen zwecklosen Darstellung gehörig, behauptet sie jene bewunderte Höhe, von der sie, ewig unerreichtem, leuchtendem Gestirne gleich, erquickend auf uns Epigonen niederglänzt.*

---

* Der Aufsatz Brizios [Annali 1874 S. 63; vgl. oben S. 111] erschien erst nach Abfassung dieser Schrift; da er sich jedoch wenig mit meinen Gesichtspunkten berührt, so glaubte ich den Text unverändert stehen lassen zu dürfen, um so mehr da Brizio, obwohl auch er ein Werk des 5. Jahrh. erkennt, es dennoch gar nicht einmal versucht, die Ausführungen Kekulés zu widerlegen, ja ihm in einigen Hauptpunkten beistimmt. — Gegen die formale Analyse Br.' wäre wohl Manches einzuwenden; so übertreibt er offenbar eine gewisse Starrheit der linken Hand (S. 65); bei der magern beweglichen Natur der Hand, wo die Finger gerne geschlossen bleiben, und bei der Art ihrer Aufgabe, ihrer Lage, dem Einwirken des Daumens braucht sie nicht notwendig gekrümmt zu sein. Auch die Einzelgliederung, die Br. ganz vermißt, fehlt nicht; deutlich sind die Glieder jedes Fingers bezeichnet und die Spannung des Muskels zwischen Daumen und Hand ist gelungen. Indes das Wichtigste, die Vermutung Br.', daß Kalamis der Künstler unsres Werkes sei, ist ganz unbegründet. Der versuchte Beweis ist ungefähr folgender: auf Attika führe die Magerkeit — ein Satz, den gewiß niemand zugeben wird; die Magerkeit gehört nicht nur dem Bronzestil der älteren Periode überhaupt an, sondern sie steht hier auch im innigsten Zusammenhange mit dem Charakter der dargestellten Handlung und Stellung: an einem weichen fetten Knaben würde diese energische zusammengebogene Haltung unnatürlich, ja widerlich erscheinen; nur ein magerer kann leicht und ohne Beschwerde diese Bewegung ausführen;

der ganze Charakter des Werks, die harte unsymmetrische Haltung hängt also von dieser Magerkeit ab. — Brizio führt nun weiter aus, wie unter den älteren Attischen Künstlern gerade Kalamis (S. 69) sich durch Versatilität des Geistes und Grazie der Bewegungen, ferner durch Reichtum und Manchfaltigkeit der Motive ausgezeichnet habe. Also, wird geschlossen, ist Kalamis Schöpfer unsrer Statue, an der sich eben jene Eigenschaften finden. Es ist klar, wie schwach es mit diesem Beweise bestellt ist. Dazu kömmt, daß all das über den Reichtum der Motive und Erfindungsgabe Bemerkte nichts anderm als einem Druckfehler bei Brunn, Gesch. d. grch. Künstler I, 130 Z. 7 v. u. („reicher" statt „weicher") seinen Ursprung dankt. Nur die *λεπτότης* und *χάρις* an Kalamis sind überliefert und diese widersprechen eher unsrer Statue: in ihr beobachten wir ja eine starke Härte der Komposition, die nur den lebendigen Ausdruck der äußern Handlung sucht, statt daß, wie bei Kalamis vorauszusetzen, feine, innere, aus der Empfindung strömende Noblesse und Anmut erstrebt worden wäre. — Wenn Br. zum Schlusse den Petersburger Epheben bei Conze, Beiträge Taf. IX [Furtwängler, Meisterwerke S. 679] vergleicht und als Beweis benutzt, indem er ihn ebenfalls für Kalamideisch und zwar für einen der betenden Knaben des Meisters hält, so kann hierauf nicht näher eingegangen werden, da jene nur durch eine ungenügende Zeichnung bekannte Statue bis jetzt ein festes Urteil nicht zuläßt; indes ist es jedenfalls kein betender Jüngling, denn sonst könnte der Kopf unmöglich seitwärts nach oben gewendet sein.

INTORNO A DUE TIPI D'AMORE

(BULLETTINO DELL'INSTITUTO 1877)

I

È noto che l'arte antica nei tempi dell' impero romano quanto alle rap- 121 presentazioni ideali, invece di creare tipi nuovi per idee nuove si serviva dei tipi già esistenti, contentandosi di trasformarli con lievi aggiunte e modificazioni in un senso che spesso è pur troppo diverso da quello originario; rappresentazioni chiare e semplici spesso in questa maniera divengono complicate e non possono capirsi che approssimativamente. E questo vale soprattutto per alcune rappresentazioni statuarie di Amore, fra le quali parlerò in primo luogo dell'Amore dormente. [Furtwängler in Roschers Lex. der Myth. I S. 1370.]

Ci sono conservate moltissime statue di questo concetto; di esse però appunto le più interessanti finora non furono abbastanza conosciute. Prima di tutto è necessario di distinguere varie classi del tipo in discorso, e cominciamo colla più chiara e più semplice.

Nei tempi dopo Alessandro Magno venne molto in voga nell'arte statuaria il concetto di divinità inferiori dormenti. Così si rappresentarono con predilezione le Ninfe, le Menadi, l'Ermafrodita, i Sileni e Satiri, ed anche persone generiche, come cacciatori, pastori o pescatori. All'arte ellenistica ascriveremo anche l'invenzione dell'Amore rappresentato dormente. Il vedere addormentato questo dio feroce, sempre ardente e sempre pericoloso formava un contrasto adattissimo al gusto di quei tempi, contrasto che ci esprimono varî epigrammi dell'Antologia greca, nei quali si descrive Eros che dorme coi suoi attributi, l'arco e la face,[1] giacchè non gli vengono mai dati attributi fuori di questi a lui proprî. Ci sono conservate parecchie statue di questa prima classe di Amore, fra le quali è da rilevarsi specialmente una del Museo Chiaramonti pel lavoro relativamente buono.[2]

---

[1] Anth. Plan. 211. 212; l'epigramma di Platone, che non può essere in niun modo del celebre filosofo (cf. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei p. 10 [oben S. 4]), si trova Anth. Plan. 210, Anth. Pal. 9, 826, ed è citato da Benndorf e Schöne nel catalogo del Laterano p. 250 come platonico; descrive Amore dormente presso una fontana, l'acqua della quale sortiva, come pare, dall'otre di un Satiro.

[2] Mus. Chiaram. n. 483 [Amelung, Vatikan I, Taf. 66]; non ha nè vestito nè attributo oltre l'arco che gli è caduto dalla mano destra; il viso è nobile, ben diverso da quello grosso degli altri, ed ai capelli manca quell'acconciatura romana colla treccia sul vertice, che hanno gli altri quasi tutti. — Anche una statua di Vienne presso Clarac, Musée de sc. 644, 1475

122 Ma qualche volta la rappresentazione diviene meramente generica, contentandosi l'artista di rappresentar il sonno felice d'un fanciullo umano; così in una bella statuina della Galleria dei candelabri[1] al Vaticano, alla quale mancano le ali et tutti gli attributi.

Ma più tardi, e probabilmente soltanto nei tempi romani più recenti — perchè l'Antologia greca non ne dà alcun cenno ed il lavoro artistico di tutti gli esemplari seguenti è molto trascurato — agli attributi di Amore s'immischiavano quelli del Sonno, cioè principalmente il papavero nella mano e la lucerta[2] alla base.[3] Invece di quel contrasto epigrammatico contenuto nel dio d'amore dormente, qui si ha l'intenzione di fare un rappresentante del sonno stesso, intenzione che nella terza classe è molto meglio riuscita, prevalendo non più il tipo d'Amore, ma quello del Sonno.

E questo l'hanno ottenuto alcuni artisti con l'aggiunta di piccole ali al capo, le quali sono proprie dello stesso dio Sonno. Questa particolarità finora non osservata si trova in una statua frammentata del Museo Lateranense, pubblicata dal Garrucci (t. 40, 2; p. 78) descritta nel catalogo di Benndorf e Schöne (n. 176); ma quelle ali in modo singolare sono sfuggite all'attenzione di tutti quei dotti, benchè siano innegabili a chiunque osservi attentamente l'originale. Più chiare 123 ancora sono in una statua di Firenze,[4] ove si distinguono anche nel rame datone nella Real Galleria di Firenze ser. IV, 2, t. 66 (= Clarac 761, 1869) e vengono citate nel testo p. 58, ma senza che gli altri dotti ne abbiano preso notizia. Ma oltre le ali del capo queste due statue si distinguono ancora per ciò che giacciono sopra un leone, piccolo sì ma intero, che serve loro di cuscino, e dorme anch'esso.

si distingue per la mancanza di ogni attributo e per la sveltezza delle forme. — Altri esempi: Clarac 644 B, 1459 G; 644 A, 1459 C; nella villa Albani nel boschetto fra il palazzo ed il bigliardo, sono cinque statue di Amore dormente, tre delle quali possono ascriversi a questa prima classe, non avendo altro che la face. Lo stesso vale di uno dei quattro esemplari nel pal. Mattei [Matz-Duhn 278]. Vi appartiene anche un piccolo bronzo di Pompei (Bull. dell'Inst. 1871, 253).

[1] N. 216; il lavoro anche di questa statua è di molto superiore a quello delle classi seguenti; manca anche qui quella treccia sul vertice; il marmo è greco.

[2] Trovandosi due lucerte al tronco della statua di Ipno nella Arch. Ztg. 1862, t. 157, questo animale si può dire caratteristico per lui.

[3] Vedi nel Clarac 761, 1864; 644 B, 1459 F; 762, 1868 = Visconti, P. Clem. III, 44 (= mus. Chiaramonti n. 279 [Amelung, Vatikan, I Taf. 51]); una nel palazzo Spada; un'altra nella villa Albani si distingue per ciò che ha nelle mani oltre la corona di papavero anche un uccelletto, che non è attributo nè di Sonno nè di Amore, ma si spiega come trastullo del fanciullo che probabilmente si rappresentava sotto quest' immagine ideale per uso sepolcrale (vedi infra). — Rimarcabile per la provenienza è un'altra presso Paciaudi, Mon. Pelop. I. p. 62 »ex Nicopoli 1759«. Giace sopra la clamide che gli cuopre anche il petto, evvi alla base la lucerta e nella destra un oggetto poco riconoscibile, probabilmente il papavero.

[4] Uffizi n. 125, [Dütschke 141]; una delle ali è intera, l'altra è ristaurata secondo gli avanzi antichi.

Una terza statua a Dresda (August. t. 152; Hettner, Catal. n. 375; Clarac 761, 1865) corrisponde così in questa particolarità come in tutti gli altri concetti colle statue del Laterano e di Firenze, ma pare che non abbia le ali al capo. Ed anche parecchie altre, specialmente una (finora non descritta) nel palazzo Spada [Matz-Duhn 292] (distinta pei capelli più lunghi senza treccia, la viva espressione del viso e il movimento delle gambe), altre a Firenze (Uff. n. 127, Clarac 761, 1863, [Dütschke 143]), nel Laterano (Benndorf e Schöne n. 247), nel Museo Chiaramonti (n. 85 [Amelung, Vatikan I, Taf. 38]), una presso Maffei[1] (Raccolta t. 151) e un'altra disegnata dalla Maria de Wilde, Signa, ant. t. 21, mostrano il leone intero, variando però un poco negli altri concetti. — Per spiegar la presenza di quest'animale basta ricordarci di quel noto passo di Pausania (II, 10, 2) ove descrive a Sicyon nel peribolos di Asklepios la statua di *Ὕπνος κατακοιμίζων λέοντα*, Sonno che addormenta un leone — rappresentazione simile, ma però differente dalla nostra, che invece di Ipno assonnante l'animale feroce, cioè Ipno attivo, ce lo mostra passivo e dormente lui stesso sopra il leone addormentato, il quale qui non è altro che attributo per significar il rappresentante del sonno.[2]

Non deve confondersi questa classe colla seguente, ove il fanciullo alato è coricato sopra la pelle di un leone, la quale non ha che fare col dio del sonno, ma è l' attributo di Ercole, al quale spesso vien aggiunta anche la clava. Non di rado il fanciullo ha involto anche il capo nella pelle e tiene gli attributi così di Ipno (papavero) come di Amore. Quanto al numero questa classe è la più ovvia e s'incontra quasi in ogni museo, ed anche nella Grecia non è sconosciuta. Fra i tanti esempî poco svariati[3] voglio ora rilevare soltanto uno, che per una 124

[1] Forse identica con quella del Museo Chiaramonti. Il leone forse si trova anche nella statua di Parigi Clarac 643, 1457.

[2] L'arte greca, se s'eccettua l'arte primitiva dell'arca di Cipselo, che doveva servirsi dei mezzi più semplici e parlanti, ha sempre rappresentato Ipno come attivo (cf. statue, vasi dipinti, pitture paretarie e le scene mitologiche dei sarcofaghi), ed è innegabile che l'invenzione così del bassorilievo Albani (Zoega II, 93) come degli Amori-Ipni appartiene ai tempi dell'impero romano; si potrà dunque stabilire uno sviluppo nelle rappresentazioni di Ipno, ciò che nega il ch. Conze, Götter- u. Heroengest. p. 45). — Sopra le statue Visconti, Pio-Cl. I, 28 e Denkm. a. K. II, 877 parleremo nel secondo articolo [unten S. 128 u. 131].

[3] Rimarcabili per la provenienza sono specialmente una di Cipro, ora nel museo di Graz (Bull. d. Inst. 1868, 225) e una in Atene proveniente da Kleitor e descritta da Heydemann, Marmorbildw. in Athen n. 785 [Sybel 3731] (forse la stessa che mentova lo Stephani, Ausr. Her. p. 125, 1 sull'Acropoli [Sybel 6883]). Altri sono: Ancient marbl. XI, 37. Brit. Mus. 1677]. Clarac 644 A, 1459 B; 644, 1474; 643, 1459 e 58; 761, 1866, 1870; Benndorf e Schöne, Lateran n. 244; 379; 393; Gerhard, Berlins ant. Bildw. n. 297; 298; 372. [= Beschr. 144—146.] Galleria Doria n. 344 [Matz-Duhn 276; vgl. 275—293]; uno nella villa Albani e un altro dall'Esquilino nel nuovo museo del Campidoglio e molti altri; anche un piccolo bronzo negli Uffizî di Firenze. — Voglio notare in fine che una lucerna (presso Bartoli, Luc. I, 8; anche Spence, Polymetis 8, 2) è stata riferita erroneamente al ciclo in discorso; giacchè, confrontando la gemma antica nelle impronte dell'Inst. cent. VI, 13, si deve congetturare che anche la lucerna non rappresenta che un

particolarità è ben adatto a formar il transito dalla classe precedente. È desso un frammento esistente in Via maschera d'oro n. 21 a Roma: il fanciullo alato, che giace supino sulla pelle di leone, mette la mano sinistra sopra un grande uccello posato presso di lui, il quale secondo la forma dei piedi e del corpo inferiore (la parte superiore non è conservata) non poteva essere un uccello acquatico ma piuttosto un'aquila. Ricordandosi di quel celebre passo di Pindaro (Pyth. I, 6), ove il ministro di Giove, quando si suona la lira, non può resistere alla forza del sonno, sarebbe bella l' idea di vederlo qui addormentato giacente sotto il braccio del Sonno, come simbolo analogo al leone assonnato. Debbo però notare che alcune statue (Gall. dei candelabri n. 243 colla testa moderna, e una nel Laterano colla testa antica di un volgare ragazzo romano, che non può essere Ganimede: Benndorf e Schöne, catal. n. 41 p. 27) fanno supporre che i fanciulli antichi delle volte avevano anche aquile piccole come trastullo; la nostra statua dunque sarebbe analoga alla sopracitata della villa Albani coll'uccelletto in mano. In ogni caso vediamo, che malgrado la pelle leonina l'idea di Ercole non può essere la fondamentale, ma piuttosto o quella del sonno o quella di un fanciullo reale. Ma che significa quell'attributo erculeo? — Un' esemplare nella villa Borghese non mostra nè la pelle nè altro attributo fuorchè la clava. Sarebbe dunque Amore colle armi rubate ad Ercole? Ma perchè rappresentarlo dormente? e perchè questi attributi erculei nella grandezza stanno così in proporzione coi fanciulli, mentre nei certi monumenti di quel concetto sono sempre enormi e vengono portati via con grande sforzo? — Il transito ai nostri monumenti lo troviamo evidentemente in una classe di statue che mostrano Ercole giovanetto colla pelle indosso e colla clava piccola adatta alla sua età (cf. Clarac t. 282 e t. 650 D). Malgrado questa alcune gli danno le forme robuste di Ercole, altre le forme 125 tenere e fanciullesche.[1] Senza di entrar più stesamente nella difficile spiegazione di siffatte statue rilevo soltanto che quella datane dallo Stephani (Ausr. Her. p. 183 e 96 sg.), il quale anche qui riconosce soltanto il costume di trasferir le divinità in un mondo di fanciulli, non può essere giusta. Perchè l'arte statuaria non rappresenta mai altra divinità o altro eroe sotto questa forma fanciullesca che il solo Ercole? Forse si deve congetturare che la stretta relazione dell'Ercole romano col genio degli uomini (Annali 1867, 352 sg.) era la ragione di siffatta rappresentanza, la quale sarebbe il genio sotto la forma di Ercole. Ma in ogni caso essa ci fornisce il transito al nostro tipo, nel quale però il fanciullo è sempre alato e l'idea di

Ermafrodita in sonno irrequieto, e che l'arco e l'estremità della clava sono interpolati nel disegno della lucerna. I tre Amorini dormenti sono aggiunti soltanto per mostrar il carattere voluttuoso del sonno dell'Ermafrodita.

[1] Voglio rilevar in ispecie un bel frammento della Gall. dei candelabri n. 244, ove il fanciullo con molta ingenuità pare imitare l'Ercole ubbriaco. Ma il concetto più comune è quello dell'Ercole Farnese, ove tiene le mele delle Esperidi e certamente non può essere il vero fanciullo Ercole.

Eros non di rado vien accennata anche dalla face. Alate però sono pure alcune statue di quell'Ercole fanciullo (così un torso del Museo Chiaramonti n. 87 [Amelung, Vatikan, I, Taf. 38]; ma Clarac 650 A, 1478 B [Matz-Duhn, 264] che oggi si trova nella gall. Doria n. 374, non è altro che un lavoro della fine del cinquecento in seguito ristaurato), e già nella decorazione di una parete pompeiana (Helbig n. 607) troviamo Amore colla pelle indosso e colla clava, attributi evidentemente non rubati ma proprî a lui, che aggiungono alle sue qualità anche quelle d'Ercole. Abbiamo riconosciuta la congiunzione di Amore dormente col Sonno; adesso egli vien identificato anche con Ercole. [Furtwängler, Roschers Lex. der Myth. I S. 1368 u. 1370.]

Ma come mai poteva svilupparsi una tale combinazione? Questione che sta in istretta relazione con un'altra, cioè a che uso siano state destinate le statue in discorso.

Un gran gruppo sepolcrale, originariamente coperchio di un doppio sarcofago, esistente nel palazzo Farnese e finora, come pare, non descritto [Matz-Duhn 3411], mostra nel solito, modo coricati sopra un letto il marito colla moglie, ritratti del terzo secolo incirca; ma l' interessante si è che quello è identificato con Ercole, giacchè giace sopra la pelle di leone e appresso si scorgono il turcasso grande pieno di saette e la clava; nella mano s. tiene il skyphos e dal collo gli pende una grossa corona.[1] Ma che anche fanciulli s'identificassero con Ercole, lo mostra una statua a Parigi (Fröhner, Notice n. 333): è un fanciullo che ha la pelle d'Ercole indosso e sul capo, ma il viso è un ritratto del terzo secolo incirca. E certo, era un pensiero molto consolante il vedersi identificato con quell'eroe vincitore della morte e che per la sua forza era arrivato all'immortalità. Dall'altro canto sappiamo che era l'uso di rappresentar i fanciulli e ragazzini morti sotto l'immagine di Amori, ciò che mostrano e statue che danno ad Eros i tratti di un fanciullo reale (p. es. Fröhner, Notice n. 368) e tanti sarcofaghi.[2] L'identificarli nell'istesso tempo con Amore e con Ercole era una cumulazione un po' strana sì, ma del tutto corrispondente alla tendenza di quei tempi, di esprimere cioè nei monumenti sepolcrali delle idee consolanti e confortanti per l'altro mondo. 126

E questa combinazione la vediamo anche nel frammento di un sarcofago lateranense (Benndorf e Schöne n. 82), ove il solito rappresentante del fanciullo morto, l'Amore ubbriaco sostenuto da due altri, ha la pelle leonina indosso, la clava ed il skyphos nelle mani.[3] Da qui non si ha lontano ai nostri monumenti;

[1] La moglie tiene la cosidetta corona mortuaria e all'estremità sinistra del letto, ai piedi dei coniugi, siede un fanciullo vestito, tenente uva e un uccello (pollo?).

[2] Cf. Petersen negli Annali 1860, 404 seg. — Si può confrontare anche un epigramma (Anth. Pal. VII, 628) ove il fanciullo morto ha il nome e la figura di Eros.

[3] È il morto identificato con Amore ed Ercole, ma non Ercole rappresentato sotto l'immagine di fanciullo, come crede il ch. Stephani (Ausruh. Herakles p. 198). Il frammento del. M. Chiaramonti n. 100 [Amelung, Vatican I Taf. 39], che secondo lo Stephani l. c. 199 rappresenterebbe l'istesso, mostra invece due Amori strascinanti la clava di Ercole.

che quei fanciulli Amori-Ercoli si rappresentavano dormenti e cogli attributi di Ipno, si spiega da per sè come allusione alla morte sotto l'immagine di un sonno felice. La congettura che molti dei nostri monumenti, e non soltanto della quarta ma anche delle classi antecedenti, siano stati di uso sepolcrale, vien confermata da parecchi rilievi: su un cippo sepolcrale del Louvre (Clarac 184, 351; Fröhner, Notice n. 336) Amore disotto alla tavola dell' iscrizione giace sopra la pelle leonina, presso di lui il suo arco e turcasso. In un piccolo sarcofago conservato a Ostia egli è adoperato nell' istesso modo, ma non ha alcun' attributo; così lo vediamo anche in un gruppo sepolcrale del Vaticano (Visconti, Pio-Cl. IV 15) e in un sarcofago della Galleria lapidaria giacente disotto alla tavola dell' iscrizione e con una corona in mano [Amelung, Vatikan I, Taf. 29 Nr. 177]. Il significato di siffatte corone di fiori in mano delle persone che rappresentano il defunto, con ragione vengono spiegate per le corone del convito (Stephani, Ausruh. Herakl. p. 35); posso aggiungere ciò che finora non è stato osservato abbastanza bene, cioè che spesse volte queste corone si trovano in mano di Bacco stesso o anche delle Menadi; cf. Gall. dei candelabri n. 173; sarcof. del Belvedere n. 99 [Amelung, Vatican II, Taf. 25]; Visconti, Pio- Cl. IV, 22; I, 33 (non visibile nel rame). Sono conosciute le relazioni fra Bacco e Sonno; come Bacco si trova coll' attributo del Sonno, il papavero, nella mano (Mon. d. Inst. IV, 35; cf. Annali 1846, 225), così nei nostri monumenti l' Ipno-Amore ha la corona dei conviti propria a Bacco. Imperocchè anche parecchie delle statue in discorso sono fornite della corona di fiori: così Clarac 127 761, 1866 a Venezia[1] e quella dell'Esquilino, ambedue sopra la pelle. Il sonno dunque è quello d'ebbrietà dopo un banchetto, e con questo attributo si avvicinano di più le nostre statue a quelle notissime che si appoggiano dormenti sopra la face rovesciata, tenenti quasi sempre la corona in mano, e che mostrano l' istessa combinazione di Amore e Sonno. Ma mentre questi ultimi monumenti erano sempre di uso sepolcrale, i nostri invece servivano in modo più svariato.

Imperocchè alcuni (e non di una ma di due classi) dovevano essere votivi. Il Matz nella Arch. Ztg. 1873 p. 29 dava notizia di una statua esistente in Inghilterra [Michaelis, Anc. marbles S. 498, 66] ed appartenente alla seconda delle nostre classi (attributi di Amore e di Ipno e clamide), alla base della quale è l' iscrizione «Herculi Sancto Eutychianus». Non è facile lo spiegarsi la relazione fra Amore-Ipno ed Ercole; ma bisogna ricordarsi che vi esisteva un culto di «Hercules Somnialis», il quale però, per quanto io sappia, non c' è noto che da due iscrizioni latine (Orelli n. 1553 e 2405).[2] È una congettura molto probabile che questo dio nel sonno indicasse

[1] [Dütschke 218]. L'animale presso di lui nell' originale somiglia più ad un cane. — Il corno potorio di Clarac 761, 1870 si riferirà meglio al corno di Ipno, e si può confrontar il piccolo corno che tiene in mano un fanciullo dormente senza ali, ma Ipno fuori di dubbio in una gemma presso Cades gran coll. II F, 29. — Il sonno ubbriaco sarà significato anche nel rilievo di un erma bacchico presso Gerhard, Antike Bildw. t. 77, 1.

[2] Lo Stephani (Ausruh. Herakles p. 125, n. 1) afferma che Hercules somnialis o *ἐνύπνιος* presso Greci e Romani sia stato molto in voga (geläufige Vorstellung), ma senza

ai visitatori dormenti nel suo tempio dei rimedî per le malattie, come lo facevano tante altre divinità salutari.[1] Ed in un culto simile si spiegherebbe anche la relazione fra Ipno ed Ercole. Ma la statua votiva in discorso non è semplicemente Ipno, anzi è molto probabile che il fanciullo alato, secondo l' uso romano, anche qui non sia altro che il rappresentante ideale del malato stesso e del suo sonno salutifero; l' idea di Amore è del tutto sparita. Accanto al cognome del nostro Ercole sanctus è da notarsi che sanctus e salutaris erano nozioni molto affini; Silvano p. e. era venerato a Roma (sull'Aventino) come sanctus salutaris (Orelli n. 1596 e 2518). — Ma abbiamo anche un altro ex voto fra le nostre statue, ed è quella Gerhard, Antike Bildw. t. 77, 2 coll' iscrizione »Valerius Felicissimus pecuarius d. d.». Appartiene alla quarta classe, cioè ha la pelle leonina. La divinità, la quale disgraziatamente non vien menzionata, sarà anche qui una delle salutari. Il tipo ideale e generale di un sonno felicissimo per l' uso sepol- 128 crale era già formato in quella combinazione di Amore-Ipno-Ercole, per la quale il donatore poteva bene esprimere anche il suo sonno d' incubazione. È dunque possibile ovvero probabile, che anche altri dei nostri monumenti fossero destinati ad essere doni votivi a qualche divinità salutare. Ma si può provare che servivano anche in una terza maniera, cioè come decorazioni di fontane.

Qui però non abbiamo da fare che colle tre classi anteriori, gli attributi di Ercole, nati dall' identificazione sepolcrale con quell'eroe, non trovandosi più in quel genere di decorazioni. — Sono principalmente le statue seguenti: una del Museo lateranense (Benndorf e Schöne n. 370; Garrucci t. 40, 6), ov'è aggiunta un'anitra; l'acqua veniva da una idria; così anche quell'Ipno di Firenze colle ali al capo e il leone, il quale dalla sua bocca mandava l'acqua.[2] È conosciuto che statue dormenti, e perciò anche quelle di Amore-Ipno, erano una decorazione prediletta per le fontane, il mormorio delle quali invitava ad un sonno tranquillo. E non era inusitato (ciò che potrebbe provarsi con varî esempî), che alle fontane servivano le stesse rappresentazioni come ai sepolcri.

S' intende che specialmente la prima classe dell' Amore dormente senza altri attributi si adattava bene anche a qualsiasi altra decorazione privata; ma quella cumulazione di nozioni diversissime di Amore, Ipno, Ercole era cagionata dall'uso

---

citare alcun fatto in favore della sua opinione. È vero che alcuni scrittori raccontano delle storie, ove Ercole dà qualche consiglio nei sogni, ma questo non prova nulla per un culto sotto quei cognomi. — Il Panofka, come pare, era il primo a servirsi di quelle iscrizioni per l'interpretazione falsa di un Amore-Ercole (Berl. Terracotten p. 89).

[1] Ercole guariva le malattie almeno in Beozia (a Hyettos, Pausan. IX, 24, 3), probalilmente per incubazione.

[2] Altri esempi; Clarac 678 A, 1567 A [Michaelis, Anc. marbles S. 692, 612]; uno nella gall. Doria n. 221; un' altro nei rami del Museo Grimani (senza n.); nel Mus. brit. [1678] (gesso a Berlino cf. Bötticher, Berl. Gipsabg. p. 520 [Friederichs-Wolters 1584]) proveniente da Tarsos.

sepolcrale e ci mostra chiaramente il modo di procedere dell'arte romana snervata del secolo secondo in giù.[1]

II.

151 Un altro esempio di una simile trasformazione romana di un tipo semplice e greco ce lo offre l'Amore di Centocelle nel Vaticano [Amelung, Vatican II, Taf. 45. Furtwängler, Meisterwerke S. 540 ff.]. Imperocchè una statua recentemente scoperta sull'Esquilino ed eposta nel nuovo museo del Palazzo dei 152 Conservatori[2] ci dà una conferma perfetta di quanto già il ch. Friederichs (Bausteine n. 448 p. 268 [Friederichs-Wolters 1578]) aveva congetturato circa il concetto originario dell'anzidetta statua vaticana (la chiameremo A, quella dell'Esquilino D). È evidente che D sia una replica di A, benchè il ristauro provvisorio eseguito in gesso ne abbia fatto un Apollo colla lira e il plettro, e benchè manchino le ali. Ma sull' estremità del braccio destro, ov'egli s' incontra colla mano, vi è conservato un frammento di un oggetto, oggi ristaurato come plettro, ma che infatto non è altro che l' estremità d' una piccola face. Ad un plettro non converrebbe nè la forma in generale[3] nè la lunghezza dell' oggetto; ed inoltre dal fianco destro contro il supposto plettro va un puntello molto grosso che accenna a qualche oggetto più grande e più lungo che un plettro. Però la face non poteva essere che piccola e s'inclinava verso un altare che stava davanti sulla base (la base d'oggi è di ristauro moderno), essendo la direzione del braccio tale, che la face fatta in marmo, s'allontanava troppo dal corpo, se non trovava un appoggio. Così dunque D corrispondeva in tutti i concetti con una statuina di lavoro assai trascurato ma abbastanza conservata[4] nella Galleria dei candelabri n. 203 (Gerhard, Ant. Bildw. 93, 2 [Helbig, Führer² 399]; la chiameremo E), la quale aveva suggerito al Friederichs la congettura confermata oggi da D, che anche A, la celebre statua vaticana, avesse abbassata la face nella mano destra. — Ma abbiamo ancora due altre repliche del tutto corrispondenti, cioè a Napoli (= B; Clarac 649, 1487) ed a Pietroburgo (Stephani, Antiken von Pawlowsk n. 6 = C);[5] ambedue avevano l' arco nella sinistra, del

[1] La rozzezza del lavoro specialmente della quarta classe indica questo tempo.

[2] Cf. Bull. com. 1876 p. 214, 7 [1877, Taf. 16 S. 135]. — Se il ristauro della lira infatto sia fondato sopra avanzi antichi, come vien affermato, nello stato d' oggi non si può decidere, il tutto essendo di stucco. E se ve n' erano, erano cagionati dall' arco, che probabilmente teneva nella sinistra.

[3] Si confrontino plettri antichi conservati in mano di statue (ciò che è assai raro) p. e. Villa Albani n. 612.

[4] I ristauri sono i seguenti: tutto il braccio sinistro coll'arco; il turcasso però sospeso all'albero è antico come anche in D; poi il braccio destro colla face, della quale soltanto la fiamma, unita con quella dell'altare, è antica. L'acconciatura dei capelli, benchè trascurata come tutta l' esecuzione, è l' istessa come in A e D.

[5] Lo Stephani l. c. afferma che il braccio destro all'infuori delle dita sia antico, benchè rotto in molti pezzi; ma anche se la mano destra apparteneva alla statua, essa poteva tener la piccola face colle dita sole. Sgraziatamente non vien detto, se la base sia antica e intera o mutilata o moderna [Furtwängler, Meisterwerke S. 541 Anm. 1].

quale è conservato un pezzo antico sopra il tronco d' albero, al quale in C è sospeso il turcasso, come in D e E. È d' uopo però subito costatare una differenza: le ali, delle quali A, B, C erano fornite, mancano affatto in D e E (mancano anche in una replica frammentata nell'Ermitage di Pietroburgo (F), della 153 quale il Guédéonow (Musée de sculptures ant. n. 353) dà una descrizione insufficiente [Abb. in dem Katalog von Kieseritzky S. 171]; ma questo non ci deve recar maraviglia; basta ricordarci del gruppo capitolino di Amore e Psiche. Nei tempi bassi dunque anche l'arte statuaria omette le ali, quando si tratta di un tipo subito riconoscibile da altri contrassegni; e nel nostro caso vi s' aggiungeva che Eros non era più veramente dio d' amore, come vedremo.

Quanto alla esecuzione artistica delle statue in discorso, posso affermare che D appartiene per la maniera secca e dura alla seconda metà del secondo secolo, e l' istesso pare che valga anche di B e C.[1] E quantunque infine sia celebrata la statua vaticana A, bisogna confessare che il lavoro è piuttosto mediocre, ed osservando quella maniera secca specialmente negli occhî e nella bocca, l' ascriveremo al principio del secondo secolo incirca.

Altre statue che si possano attribuire con sicurezza al tipo in discorso, non sono a mia conoscenza; alcune da altri venivano aggiunte erroneamente.[2] Lo Stephani credeva eziandio di aver trovata la vera spiegazione del nostro tipo in un esemplare che non gli appartiene affatto, dico quel gruppo del Louvre [536][3] che pone Eros tranquillo e stante accanto a Psiche spaventata. Il tipo di Eros è diverso dal nostro, perchè sta sulla destra invece della sinistra gamba ed ha l'acconciatura dei capelli diversa e più semplice; non voglio negare però che anch'esso sia tratto dal medesimo tipo originario, al quale risalgono le nostre statue; ma egli rappresenta una trasformazione indipendente e fatta per un altro scopo, che era la congiunzione con Psiche. Ognuno vede che così l'Eros come la Psiche non sono stati inventati per questo gruppo, ma presi a prestito altrove. La Psiche ricorda una delle figlie di Niobe e la Psiche del Campidoglio (Clarac 654, 1500 A), la quale qui è inversa e semplificata, mancando il mantello ed essendo piegato più a terra il ginocchio. Questa maniera dei tempi romani di formar nuovi gruppi è nota anche da altri esempî. Si vede dunque che l'opinione 154 dello Stephani, cioè che in A, B e C sia da aggiungere con la fantasia la Psiche secondo quel gruppo, è senz' alcun fondamento. È chiaro invece che A, B e C

---

[1] Stephani l. c. p. 8 l'ascrive alla metà del 2° sec. — In B specialmente i capelli sono trattati in maniera bassa ed assai rozza.

[2] Clarac 281, 1486, enumerata fra le nostre ancora dallo Stark, Sächs. Berichte 1866, 163, ne venne esclusa dallo Stephani l. c.; ma dubbiosa è la statua Clarac 644 B, 1471 D; pare che non esista più nel Pal. Altemps, almeno io non ve l'ho vista e perciò non oso pronunziare un giudizio decisivo.

[3] Clarac 266, 1499; la miglior pubblicazione nei Monum. scelti della Villa Borghese t. 11. — Stephani l. c. p. 9. [Fröhner, Notice n. 370.]

siano da ristaurarsi secondo D ed E, colle quali corrispondono in tutti i punti essenziali, essendo identica la positura, l'acconciatura dei capelli, l'espressione del viso inclinato etc. Avevano dunque tutte nella destra la face abbassata verso un piccolo altare. Ma che cosa significa quest'azione?

Non può essere lo spegnere, ciò che vediamo tante volte in quegli Ipni-Amori che si appoggiano sopra la face rovesciata, perchè nel nostro caso, mischiandosi le due fiamme dell'altare e della face, quest' ultima riceve nuovo alimento. Così le statue in quistione trovano la loro perfetta analogia soltanto in due opere statuarie, ove l'istessa azione è conservata parimente bene; dico il gruppo celeberrimo di Ildefonso [Arndt, Einzelaufn. 1588—1592] e una statua della Gall. dei candelabri (Visconti, Mus. Pio-Cl. I, 28 [Helbig, Führer[2] 402]). Benchè tanti abbiano parlato di quel gruppo, una spiegazione precisa dell'azione finora non è riuscita; alcuni ne parlano come di un sagrifizio, altri seguendo il ch. Welcker credono che il genio del rogo vi accenda la face pel rogo stesso; ma quest'ultima spiegazione è fondata specialmente sopra la seconda face che quel giovane tiene sul dorso, e questa, si può affermare, non fu mai antica [Furtwängler, Meisterwerke S. 463 Anm. 2]. Il ch. Hübner, è vero, dispera di poter arrivar a sicurezza sopra l'anzidetta face, che oggi è di legno; ma il gruppo essendo stato ristaurato due volte, crede possibile che quella face nel giardino Ludovisi (ove stava dapprima) fosse antica e di marmo, e dice (Antike Bildw. in Madrid p. 78): «die alten Abbildungen stimmen zwar, lassen aber unentschieden, ob die zweite Fackel alt oder schon damals hinzugefügt war». Ma appunto questo non è giusto, perchè la pubblicazione la più antica presso Perrier t. 37, fatta secondo si trovava nel giardino Ludovisi, non mostra ancora la face seconda, ma soltanto quel pezzetto nella mano sinistra che anche oggi è di marmo e con tutto il braccio sinistro inferiore è moderno e, come mostra quel rame, appartiene al primo ristauro. La seconda pubblicazione del 1704 (presso Maffei e Rossi, Racc. t. 121), che rappresenta il gruppo dopo che era passato nelle mani della regina Cristina di Svezia e del duca Odescalchi, mostra già quella face, la quale dunque vi fu aggiunta ovvero completata secondo l'ordine della regina. Se infine la face fosse mai stata antica, vi dovrebbe essere qualche puntello sul dorso, che non esiste. — Ma la
155 spiegazione del ch. Welcker è confutabile anche da altri punti di vista, e insomma un' azione così realistica e palpabile, come è l' accensione del rogo, per la sua natura non si adatta alla rappresentazione statuaria e non si potrebbe esprimere in un modo così velato e scuro. Più giusto è di parlar d' un sagrifizio. Ma però non si deve accettar la spiegazione recentissima dello Stephani (Compte-rendu 1873 p. 15), che dietro un pensiero del Winckelmann vi vuol riconoscere Oreste e Pilade che sagrificano la prima volta all' idolo di Diana Taurica rubato da loro. Giacchè se quell'idolo fosse cosa principale, dovrebbe aver un altro posto, in mezzo e più vicino all'altare; ma così come lo vediamo è analogo a tante altre erme e idoli posti accanto alle statue come appoggio e

per accennare a qualche parte del loro significato. Ed oltreciò non crederei che un sagrifizio ordinario si possa rappresentar col solo abbassar di una face verso l'altare. Ma l'istesso Stephani l. c. p. 10 seg. ha fatto un' osservazione giustissima sopra il tipo di quell' idoletto, che secondo lui rappresenta quasi sempre la deità del nascimento, cioè Eileithyia, e che specialmente si trova congiunto con persone del ciclo di Venere. Non vedo ragione perchè qui non significhi l'istesso. — Ma ritornando a quella face forse sarà utile il confrontar altri monumenti: sopra sarcofaghi[1] vediamo Ifigenia che va per far la lustrazione dell' idolo taurico con una face (rovesciata) in mano (cf. le parole di Euripide nell'Iph. Taur. 1224), ed in un cameo fiorentino[2] Ifigenia seduta tiene la face abbassata verso un piccolo altare, l'istessa azione dunque come nelle statue in quistione; ma qui il significato non può essere dubbio, giacchè la sacerdotessa evidentemente sta per consacrare i giovani stranieri pel loro sagrifizio.[3] Adottando questa spiegazione pel gruppo d'Ildefonso, quel giovane a destra vuol consacrare il suo compagno,[4] e senza dubbio alla morte. E cercando da quale altro tipo questo rappresentante della morte possa essere derivato, mi pare probabilissimo che sia Imeneo,[5] il quale, com'è noto (cf. Dilthey, Annali 1869, 23 sg.), almeno nei tempi romani era divenuto rappresentante della morte; egli colla sua face consacra i nuovi sposi, e come i poeti latini amano a contraporre la fax nuptialis alla fax feralis, così colla stessa face Imeneo qui consacra alla morte. E coll'-Imeneo si combina benissimo quell'idolo attributivo di Eileithyia, della divinità della nascita, la quale coll'istesso cambiamento di idee può divenir divinità della morte, come Imeneo. — L'istessa azione, cioè l'abbassar la face verso l'altare, troverà l'istessa spiegazione nelle altre statue in discorso. Ma queste sono isolate e perciò divengono meno chiare; la loro azione non è che un simbolo che accenna a quella triste consacrazione. Un'altra differenza è, che mentre nel gruppo d'Ildefonso il contrasto artistico esigeva die dare all'Imeneo quella figura

156

[1] Overbeck, Heroengall. t. 30, 3; Sächs. Berichte 1850 t. VII. [Robert, Sarkophag-Reliefs II, Nr. 177. 178.]

[2] Overbeck l. c. t. 30, 6. [Furtwängler, Antike Gemmen 58, 6.]

[3] Il momento rappresentato non può essere la fuga, ma dev'essere anteriore al riconoscimento.

[4] Se sia Antinoo, come alcuni vogliono, non posso nè affermare nè negare, mancandomi al presente un gesso.

[5] Quanto a Thanatos stesso, pare che non sia più stato rappresentato dopo i tempi di Alessandro Magno, nei quali gli venivano mano a mano sostituiti Imeneo Narcisso etc., come vedremo. È noto che dopo l'arca di Cipselo Thanatos apparisce su qualche vaso dipinto come giovane alato in compagnia del suo fratello Ipno (cf. Lessing, De mortis fig. Bonnae 1866); e così probabilmente lo rappresentava quella statua a Sparta (Paus. III, 18, 1) insieme col fratello; l'ultimo suo tipo lo conosciamo da vasi attici del 4° secolo, ove è uomo barbato in contrasto col giovine Ipno; il ch. Dumont recentemente ne ha pubblicato un esempio (Vases peints de la Grèce propre p. 22).

ritta e ferma, che esprime bene l'inesorabilità della morte,[1] qui invece nelle statue isolate mediante tutti i motivi si esprime il carattere triste e lasso di un tale concetto. Ma consideriamo più da vicino quella statua della Gall. dei candelabri chiamata da noi in confronto. Anche in essa è conservato il piccolo altare, ma disgraziatamente la mano destra è moderna; però non vi può essere dubbio che il ristauro colla face non sia giusto; col braccio sinistro egli s' appoggia sopra un albero, e forse la mano, che è moderna, anch' essa teneva ancora qualche attributo. La testa cogli occhî chiusi sarebbe importantissima, se fosse antica, come il Visconti l'ha creduta. Ma un esame più accurato non mi ha lasciato dubbio che non sia piuttosto un lavoro moderno. La statua[2] si dice trovata insieme colle Muse di Tivoli; volendo aver un complesso di statue coe-157 renti, si ristaurò la nostra in un dio del Sonno, che bene concordava colle Muse. È perciò evidente che la denominazione di Sonno non ha alcun fondamento e non esiteremo di trovar anche in lui come tipo fondamentale quello di Imeneo, cambiato però in un rappresentante della morte. Un altro tipo dell'istesso concetto in una simile posatura triste e lassa ci vien fornito da alcuni sarcofaghi di Medea illustrati dottamente dal Dilthey Annali 1869, 23 sg. [Robert, Sarkophag-Reliefs II, Nr. 194 ff.]. Imeneo vi è un giovane coperto del mantello nella parte inferiore, che incrociando le due braccia tiene il papavero nell'una, la piccola face rovesciata verso la terra nell'altra mano. Anche qui significa la morte che vien preparata alla nuova sposa di Giasone. Ma mediante quel papavero vi è immischiata anche l'idea del Sonno. La stessa mescolanza di Ipno ed Imeneo la scorgiamo in una pittura descritta da Filostrato seniore I, 2, che ci mostra quanto sia stata incerta ed ambigua la spiegazione di tali esseri dell'arte più tarda che riuniscono diversi tipi, giacchè Filostrato vi riconosce Komos, il dio delle feste notturne, spiegazione che però non quadra bene alla descrizione della figura. Imperocchè questa era nell'istato di dormire; era un giovane coronato di fiori, che come l'Imeneo dei sarcofaghi teneva la face abbassata nella destra, e incrociando il corpo la dirigeva verso la parte sinistra, ma per evitar il fuoco metteva la gamba sinistra sopra la destra; soltanto il braccio sinistro non è chiaro: *τὴν δὲ ἀριστερὰν προβολίῳ ἐπέχων*. Uno spiedo da caccia essendo estraneo al concetto di tutta la figura, il Welcker (nella edizione di Jacobs p. 207) aveva supposto che *προβόλιον* qui significasse una specie di veste; ma non poteva addurne alcun testimonio, nè l'attitudine diver-

[1] Il gruppo nei suoi contrasti evidentemente è formato secondo gli stessi principî come quei gruppi di Oreste e Pilade, Oreste e Elettra della scuola di Pasitele, coi quali corrisponde anche il carattere indeciso e poco chiaro dell'azione; però questo non dà alcuna ragione per congetturare (cf. Kekulé, Akad. Kunstmuseum zu Bonn p. 118) che anche qui il concetto sia attinto dalla tragedia.

[2] N. 143 A del catalogo. — Oltre i ristauri sopra indicati non ci sono altri di rilevanza in vari punti la statua era rotta. Il lavoro è molto mediocre; la parte d'addietro è trascurata. — Anche la testa antica secondo gli avanzi del collo era inchinata verso l'omero sinistro.

rebbe molto più chiara.[1] Credo di poter levare la difficoltà pel solo cambio di due lettere; scriveremo *προλοβίῳ*, parola rara e che facilmente poteva corrompersi, ma che quadra in modo singolare col senso di tutto il testo. *Προλόβιον* è l'infima punta dell' orecchio; il giovane dunque sopraffatto dal sonno aveva lasciato cadere il capo sul petto e il braccio destro pendeva lasso verso la parte sinistra. Per non cadere del tutto gli abbisognava qualche appoggio, e così aveva sottoposto la mano sinistra al capo; ma anche questa, divenendo sempre più lassa, era proprio sul punto di cader giù anch'essa (*εἰλῆφθαι δὲ ἡ χεὶρ δοκοῦσα λύεται καὶ ἀμελεῖ*) e così si teneva ancora soltanto all'infima punta dell' orecchio che le scapperà anch'essa fra poco. — Tutta l' attitudine così riceve vita e verità. — 158

Però l' Ipno-Imeneo[2] di Filostrato non ha alcuna relazione colla morte, relazione della quale non può dubitarsi nei sarcofaghi e che è probabile nella più gran parte delle statue relative. Giacchè ci sono rimaste varie statue mal conservate e senza attributi, ma che pei loro concetti possono riferirsi a questa classe. Voglio rilevar soltanto due di Madrid: la prima, Hübner, Ant. Bildw. in Madrid n. 66 = Clarac 970 C, 2228 G [Arndt, Einzelaufnahmen 1585. Furtwängler, Berliner phil. Wochenschr. 1898 S. 311], ha la positura simile a quella della Gall. dei candelabri e la testa antica col viso triste; i capelli sono corti come quelli dell'Imeneo dei sarcofaghi,[3] le braccia moderne. Non può essere una divinità più alta, nemmeno un atleta o una cosa simile, e trova spiegazione soltanto dal nostro ciclo, al quale anche l' erma di Bacco barbato, sopra la quale s'appoggia, non è estranea, benchè non vorrei ascriverle gran significato. L'altra è descritta dall'Hübner n. 70 (Denkm. a. K. II, 877 [Arndt, Einzelaufnahmen 1599]); ma la testa cogli occhî chiusi è moderna come tutte le estremità.

In strettissima relazione colle statue finora considerate sta un' altra classe non meno interessante. Il tipo è questo: il giovane delicato con quel viso triste e coi capelli corti sta sulla gamba destra ed appoggia il braccio sinistro, ma senza piegarlo nel gomito, colla mano sopra un albero o pilastro o che sia. L'omero sinistro è naturalmente molto più alto che il destro, ed il capo è inchinato molto verso l' omero sinistro, ma gli occhî sono sempre aperti. Il braccio destro riposa sul dorso [Furtwängler, Meisterwerke S. 483ff. Glyptothek Nr. 271 b]. Il senso sepolcrale vien mostrato al più chiaro in un esempio a Napoli:[4] l'appoggio è

[1] Se *προβόλιον* fosse infatti lo spiedo, Filostrato secondo la sua maniera di scrivere certamente non avrebbe tralasciato di addurre una qualsivoglia spiegazione di un attributo così strano.

[2] I festeggianti nel fondo della pittura potevano ben referirsi alla festa delle nozze; ma erano evidentemente soltanto accennati e la descrizione più minuta che ce ne dà Filostrato, l'avrà probabilmente inventata in favore della sua spiegazione per »Komos«.

[3] Il ciuffo nel frammento vaticano (Visconti, Museo P. Cl. VII, 16; Annali 1869, t. C) è moderno.

[4] Descritto Arch. Anzeiger 1862, 306; mentovato anche Bull. d. Inst. 1864, 256. [Vgl. Winnefeld, Hypnos S. 28.]

quell'idolo, che anche qui come nel gruppo d'Ildefonso possiamo riferir alla divinità del nascimento e perciò anche della morte. La mano destra sul dorso tiene una mela ossia una melagranata, segno che quel giovane è caduto in possesso della morte. Ma questo non è il solo esempio ove si trova quest'attributo; anzi 159 a Mantova[1] esiste una statua frammentata del tutto analoga, anch'essa colla melagranata sul dorso. E nello stesso museo ho notato una replica in un torso segnato col n. 26, ove però la mela non è conservata (3) [Dütschke IV Nr. 687. Arndt, Einzelaufn. 15]. Dessa manca anche negli esemplari seguenti: (4) in possesso privato a Napoli, descritto nel Bull. d. Inst. 1864, 256; (5) Mon. ed Annali 1856 t. 21, ben conservato; (6) nel primo portico della Villa Borghese a destra sopra una colonna;[2] piccolo torso del tipo in discorso, il capo e il petto sono ben conservati; l'espressione triste, i capelli corti ma densi, l'inclinazione del capo sull'omero sinistro alzato, tutto corrisponde cogli altri. L'istesso vale pel seguente (7): Museo Chiaramonti n. 536 [Amelung, Vatican I Taf. 70]; anche qui non è conservato che il capo e il petto che (in tempi moderni) è stato ridotto in forma di busto; però si vede dagli avanzi che il braccio destro era rivolto sul dorso come sempre; il collo è moderno, ma la testa, tutta nel tipo nostro e inchinata verso l'omero sinistro, vi appartiene senza dubbio.[3] Infine nomino (8) un piccolo torso in una camera della Galleria Doria (ha il n. 340) al quale però manca la testa. — Sarebbe falsissimo il supporre che tutte queste statue avessero avuto una destinazione sepolcrale; già nel primo articolo abbiamo osservato che le stesse composizioni usavansi alle fontane come ai sepolcri. Ed infatto presso Laborde (Voyage en Espagne t. 99, E) trovo una replica del nostro tipo, ove il giovane s'appoggia sopra una grande otre, dalla quale probabilmente usciva l'acqua. Ora è molto probabile ciò che il ch. Wieseler ragionando sopra una delle nostre statue (n. 5) aveva supposto, cioè che dessa rappresentasse Narcisso che innamorato fissa gli occhi nell'acqua, concetto adattissimo per decorazione delle fontane, ma non meno per quella dei sepolcri, come è notissimo da un sarcofago vaticano.

Il nostro tipo dunque, creato per Narcisso e per esprimere il fatale suo amore, che gli dissolve la vita stessa, più tardi veniva adoperato in un senso più generale; diveniva cioè il rappresentante dell'uomo in generale, che lasso e stanco della vita inevitabilmente è scaduto alla morte. La positura esprime chiaramente quell'abbandonarsi e quella lassezza così di Narcisso come dell'uomo

[1] Pubbl. da Labus, Mus. di Mant. I, 23, il quale senz' alcuna ragione la chiama Fauno; però egli ha osservato la mela, che il Conze, ragionando della stessa statua, erroneamente aveva negata (Arch. Anz. 1867, 104); posso affermare che essa è evidente sull' originale. [Dütschke IV Nr. 650.]

[2] Non mentovato nella Beschreibung Roms.

[3] Si vede che la descrizione che ne dava il ch. Gerhard, Beschreibung Roms II 2, 72, n. 533, è falsissima.

che non può resistere alla morte che lo tira a se con forza magica; perciò il capo è tutto inchinato e levato ogni segno di resistenza; il braccio attivo, cioè il destro, è messo in completa inattività, essendo rivolto sul dorso.[1] Il senso più generale del nostro tipo spicca chiaramente da quelle aggiunte, specialmente dalla melagranata di alcuni esemplari.

Benchè simile, era però diverso quell'altro tipo poco prima considerato da 160 noi: mentre qui abbiamo l'uomo stesso sotto l'immagine di Narcisso, quello ci dava il rappresentante della morte stessa sotto l' immagine di Imeneo che consacra l'anima al triste destino. E per ritornar finalmente all'Eros, dal quale siamo partiti, anch'egli nel tipo di Centocelle tiene le stesse parti come Imeneo letale.

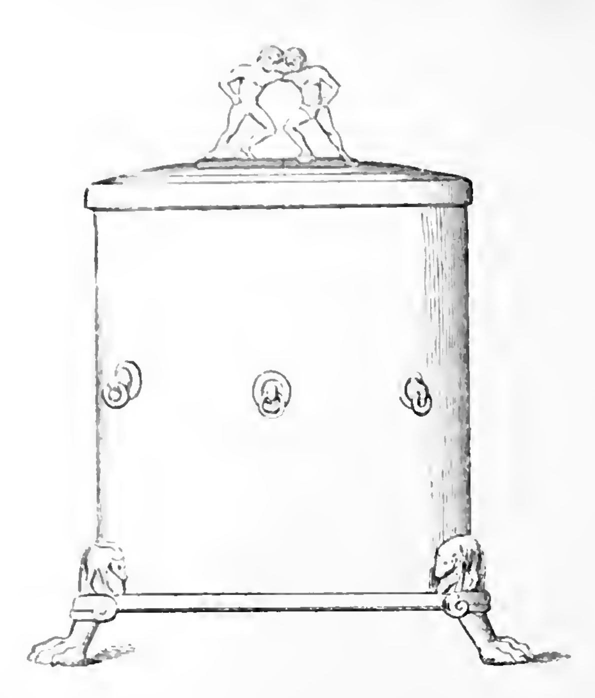
Nessuna delle statue da noi considerate rappresenta la morte stessa, ma partendo da tre diversi tipi mitologici, da Narcisso, da Imeneo e da Amore, li trasformano, aggiungendo soltanto lievi modificazioni, e danno loro un senso più generale, cosicchè pigliano un carattere tanto indeciso e vago che è difficilissimo il discernerli fra loro. Quanto al tempo, è probabile che Narcisso venisse adoperato in quel senso già nei tempi dei diadochi; egli è modificato meno degli altri, e le statue conservate hanno il carattere dei tempi buoni. Anche di Imeneo si può supporre l'istesso (cf. Annali 1869, 29); però il concetto del consecrar colla face, che poi vediamo nel tipo d'Amore, non crederei che sia stato inventato prima dei tempi dell'impero romano, e forse soltanto verso la fine del primo secolo. Nessuno dei monumenti è più antico e quel concetto della face, ben diverso dallo spegnerla, non si trova mai nell' arte anteriore.

S'intende da sè, tanto che Prassitele non può essere l'autore del tipo di Centocelle, quanto che lo stesso tipo è fondato sopra uno più antico, che certamente apparteneva ai più bei tempi. E probabilmente questo tipo originario ci è conservato in quel rilievo di stucco pompeiano, ove il dio non ha che la saetta nella destra[2] e l'arco nella sinistra; anche l'acconciatura dei capelli è diversa e non quella proprio romana che ci offre già il torso di Centocelle, il quale oltre ciò anche per l'espressione lassa e triste si dimostra appartenente al tipo trasformato. Ma di trattar dei tipi degli Amori di Prassitele me lo riserbo per altra occasione. Intanto ci basti di aver precisato il luogo che tiene il tipo di Centocelle fra le rappresentanze simili e di aver costatato in maggior estensione l'usanza dell'arte romana di trasformar i tipi greci specialmente in senso sepolcrale.

---

[1] Si confrontino le osservazioni dello Stephani (Ausruh. Herakles p. 178) intorno a questo concetto.

[2] Mus. Borb. II, 53. Però presso Brulloff, Thermes de Pompei t. 4, manca la saetta; quale delle due riproduzioni sia più esatta non posso deciderlo nel presente. [Furtwängler, Meisterwerke S. 542 Anm. 9.]



CISTA PRENESTINA E TECA DI SPECCHIO CON RAPPRESENTAZIONI BACCHICHE

(MON. DELL' INST. VOL. X TAV. 45 [= Taf. 1. 2 und Vignetten]; ANNALI DELL' INSTITUTO 49, 1877 TAV. D'AGG. M [= Taf. 3])

184 La cista che pubblichiamo sulla tav. 45 [= Taf. 1], proveniente dagli scavi Galeassi a Palestrina ed ora appartenente al sig. Augusto Castellani, è stata mentovata già nel Bullettino 1864, 21, quando i graffiti non erano ancora riconoscibili, poi dal ch. Schöne (Annali 1866, 185 n. 66), il quale annovera gli oggetti trovativi dentro e ne descrive brevemente l'esterno, i piedi ed il manico. Alla qual descrizione aggiungo soltanto, che nei disegni che pubblichiamo ho fatto notare le traccie ancora visibili anche dei tre anelli che or mancano.

Percorrendo collo sguardo i graffiti del corpo cilindrico riconosceremo subito il gruppo centrale in quel giovane danzante col pedo accompagnato da due figure alate (il dio Pane con due Amori, come vedremo tra poco), poi dall'una e dall'altra parte del gruppo centrale un Sileno, indi alle estremità un Satiro e una Menade danzanti. La composizione finisce con due altri gruppi formati da 185 solo due figure, le quali peraltro si corrispondono esattamente. Sono esse aggruppate attorno ad un pilastro di ordine ionico il quale serve di centro al di dietro della cista. Così corrisponde la composizione benissimo allo scopo di decorare un corpo rotondo, nè potremmo senza cambiarla essenzialmente farne uso per un piano retto, nemmeno per i tre lati di un oggetto rettangolare, e però l'artista non è caduto nell'errore di tanti altri che ornavano le ciste, di sciogliere cioè tutta la composizione in figure isolate, ma mettendole in rapporto tra loro le radunò attorno a due centri, il giovane danzante nella parte anteriore,

il pilastro ionico nella posteriore.[1] Simile maniera di composizione tripartita scorgiamo pure in alcune altre ciste di miglior lavoro.[2]

Riflettendo poi sopra i concetti dei nostri graffiti, essi appariranno molto più istruttivi di quel che sembra al primo aspetto. E chi si è occupato a rintracciare lo sviluppo del ciclo bacchico nell'arte antica, presto s'accorgerà del pregio grandissimo del nuovo monumento considerato sotto il punto di vista storico, quando istituiremo per ognuna figura un confronto colle rappresentanze simili tanto nei monumenti appartenenti allo stesso sviluppo dell'arte italica, vale a dire nelle ciste e negli specchî etruschi e latini, quanto nell'arte greca e greco-romana.

Ma prima di venir a questo, consideriamo l'altro nostro monumento, non meno interessante, pubblicato sulla tav. d'agg. M [= Taf. 3]. È una teca di specchio o piuttosto uno specchio da ripiegarsi ben conservato, il quale fu rinvenuto nel 1876 a Corneto ed acquistato dal R. Museo di Berlino. Il rilievo che ne decora l' esterno rappresenta un giovane sedente come pare in un boschetto e sopra una collina sassosa; giacchè presso di lui si scorge un albero, disegnato, secondo l'uso degli antichi, in una scala molto inferiore a quella delle figure umane, e, appresso, un rialzo che non può essere altro che un sasso. Il giovane per 186 sedere più comodo tiene la gamba sinistra un po' più alta sul terreno declive e colla mano sinistra stringe il ginocchio come per disgravarsi dal peso del dorso e così riposarsi. Per meglio adagiarsi si è poi anche sottoposto un panno che gli cuopre parte della coscia sinistra, ed appoggia il braccio destro sopra il terreno reso soffice dalla veste, mentre il pedo che gli sta al lato, pare siagli uscito dalla mano stanca proprio tanto e tanto. L'intero atteggiamento della persona mostra dunque l'intenzione dell'artista di rappresentarla fuori di ogni tensione ed attività;[3] solamente il capo è rivolto insù ed è tutto attento, com'è indicato dalla fronte che si increspa sopra le ciglia e dallo sguardo il quale fissa da lungi. Osservando però quell'Amore, che seduto vicino alla sua spalla destra suona una grandissima siringa con tutta la sua energia, non è a dubitare che appunto il suono di quella musica è ciò che occupa la mente del giovane. Ma

[1] Pare che soltanto per non aver misurato esattamente lo spazio l'artista sia stato forzato a mettere troppo strette le figure alla destra del gruppo principale.

[2] Cf. la cista Ficoroniana, ove il centro del gruppo principale è Minerva rappresentata di faccia; chiudono il gruppo la figura seduta sull'urna da un lato e dall'altra parte lo scoglio che nasconde la nave; anche i due altri gruppi minori si distinguono bene. Le osservazioni del ch. Schöne, Annali 1866, 201 sg., giustissime peraltro, rilevano soltanto l' indipendenza relativa da un centro. — Si confrontino inoltre Mus. Borb. 14, 40; Mon. d. Inst. VI, 61; anche Gerhard, Etr. Spiegel t. 16.

[3] Notissimo è il gesto di stringere un ginocchio con ambedue le mani, spiegato in varî modi (cf. Stephani, Ausr. Herakl. p. 143; Petersen, Pheidias p. 252 sg.; Brunn, Bildw. des Parthenon p. 6 [Kleine Schriften II, 257]; Flasch, Zum Parthenonfries p. 11), ma raro piuttosto pare il nostro, che è tutto cagionato dal sedere sopra terreno declive. Qualche volta si trova nelle divinità di fiumi, come in quelle dell'arco di Settimio Severo, in un'altra sull' elmo pompeiano colla presa di Troia ed altrove.

come mostra il suo viso egli non s'accorge dell'esecutore della musica stessa e sente soltanto il suono che da quella direzione giunge fino alle sue orecchie. Neppure egli vede l'altro Amorino più in basso che gli si accosta stendendo il braccio destro verso di lui. Ora considerando che il giovane ha gli orecchî animaleschi e che sopra la fronte oltre i capelli irsuti si alza pur anco un oggetto che non può essere se non che un corno, il compagno del quale sgraziatamente è distrutto,[1] non esiteremo di chiamarlo Pane, cui ben appartengono anche il pedo e la siringa. Però come mai non suona la siringa egli stesso e cosa significano quegli Amorini? e perchè si sente egli tanto commosso a quella musica? Certo vi è nascosto più che un semplice divertimento musicale che gli Amorini 187 darebbero al dio Pane da suoi buoni amici. — Ognuno sa che Pane innamorato non è concetto raro nella letteratura antica fino dai tempi alessandrini, e benchè per lo più venga descritto nella sua forma caprina in atto di perseguitare con proterva petulanza Menadi e Ninfe, tuttavia non mancano racconti di un amore più nobile, anzi di un amore quasi sentimentale. Giacchè Pane è pressochè sempre infelice in questi suoi amori, ed è nota in Ovidio la triste sua storia colla Ninfa Syrinx, e si sa che in modo simile la Ninfa Pitys conservava la sua verginità contro l'amore del dio (cf. Nonno Dion. specialmente 42, 259 sg., anche 2, 108 e 118 sg.; 16, 363, ove sempre vien paragonata con Dafne ed Eco; una favola diversa sopra l' amore di Pitys vedi nei Mythogr. graeci del Westermann p. 381). Così in un epigramma di Glauco (Anth. Pal. IX 341) anche Dafnis sfuggendo all'amore di Pane lo illude;[2] ed è infine celebratissimo nella letteratura greca e romana l'amore suo verso Eco, che già presso l' autore più antico che ce ne tramandi il racconto, dico presso Mosco (Idyll. 6 [Wilamowitz p. 138]), viene respinto dalla Ninfa, la quale a lui preferisce un Satiro. Eccettuata qualche notizia isolata quest'amore veniva sempre considerato come infelice (cf. Wieseler, Echo p. 10—12), Pane stesso ben si chiama in effetto *δυσέρως* (Anth. Pal. IX 825; cf. ib. VI 78). Vedendo pertanto nella nostra teca il dio Pane evidentemente innamorato, tosto ci riduciamo a pensare a quest' amore con Eco. E con questo proposito merita speciale menzione un passo di Longo past. III, 23, il quale dice che Eco ovvero le sue membra disperse sulla terra — versione del mito che per ora non ha importanza per noi — imitano il suono della siringa di Pane e che questo sentendolo vivamente se ne commuove. Or tale concetto e lo stesso amore infelice di Pane verso Eco potevasi egli esprimere meglio che non è fatto nel nostro rilievo? Assai ingegnosamente quell'Amorino che, non veduto, suona la fistola

[1] Il sig. dott. Treu ha avuto la compiacenza di esaminar di nuovo l'originale a Berlino; dopo d'averlo pulito, si persuase che quell'oggetto non poteva essere un riccio, bensì un corno. Oltre ciò si vide che il rilievo benchè rappezzato in qualche parte, non ha sofferto ristauri, giacchè non vi è di moderno che la punta del ginocchio destro.

[2] L' amore con Selene, che pare sia stato felice (cf. Dilthey, Arch. Ztg. 1873 p. 73) apparentemente era di origine più antico e più mitologico di quegli altri poetici.

dietro le spalle di Pane, sostituisce Eco, la quale come risuonante non poteva essere rappresentata nell'arte figurativa. Quindi si capisce anche il gesto del secondo Amorino, che indubitabilmente si prende giuoco del povero dio illuso 188 dal suo amore epperciò dagli Amorini. Parimenti si spiega lo sguardo di Pane, la sua commozione, il suo attendere a quel suono senza accorgersi dei piccoli suoi tormentatori.

L'importanza del nostro monumento cresce ancora, quando si riflette, che codesto fin ad oggi è il solo che ci rappresenti uno di quegli amori più fini di Pane, il solo che possa riferirsi alla sua relazione con Eco.[1] L'originale doveva aver un certo grido, giacchè la figura graziosissima dell'Amorino suonante la gran siringa si trova ripetuta in alcune gemme, ove gli vien opposto un compagno colla lira (Cades, Gran coll. II B 223, 224). Un' altra composizione nota anch' essa dalle gemme (cf. Impr. d. Inst. II 26 e presso Cades, Grazie ed Ermafr. n. 8—10)[2] offre ancora maggiori analogie. Sdraiato commodamente su una roccia coperta di pelle e di una veste giace un Ermafrodito immerso in pensieri amorosi; un Amorino gli fa vento col ventaglio, un altro suona la lira e il terzo è il nostro colla gran siringa, pur rivolto a sinistra, quantunque in questa composizione un'altra direzione sarebbe stata più conveniente; anche l'albero da canto corrisponde col nostro rilievo. Avvegnachè di concetto diverso pur le due composizioni stanno in relazione tra loro, nè dubitiamo che la nostra sia l'anteriore; perchè l'Amorino colla siringa non trova la piena sua spiegazione che nel rilievo con Pane innamorato di Eco, e l' artista posteriore in un concetto più sensuale e molle ma meno ingegnoso sostituendo Ermafrodito a Pane, pur si serviva di quel graziosissimo Amorino. In quanto poi al tempo s'intende che anche la composizione dello specchio non può essere stata inventata prima del secolo terzo a. Cr. Imperocchè anche senza guardare a ciò che abbiamo già rilevato, che cioè per noi il primo che parli dell'amore di Pane ed Eco è Mosco, 189 ce ne fa prova il modo nel quale l'artista si è servito degli Amori. Giacchè essi qui non danno, non ispirano l'amore, non rappresentano proprio lo stato amoroso della mente di Pane, non hanno insomma i contrassegni dell'arte ante-alessandrina,[3] ma l' uno prende la parte di Eco e l'altro illude il dio tormentato dalla passione. Inoltre le medesime figure degli Amorini, vo' dire le forme

[1] È vero che il ch. Wieseler nel suo lavoro Die Nymphe Echo (1854) voleva riconoscere in tre monumenti l' amore di Pane ed Eco, ma i due rilievi del Boissard (Wies. p. 29 e 32) sono falsi nè potrebbero rappresentare Eco. Nemmeno la lucerna (ib. p. 28) può riferirsi al nostro concetto. Anche le figure in un rilievo e due pitture con Narcisso in cui il Wieseler p. 34 vide Eco, non sono altro che Ninfe dei rispettivi luoghi, e senza ragioni fondate lo Stephani, Compte rendu 1861 p. 61 vuol riconoscere Eco in un vaso dipinto.

[2] N. 9 del Cades è pubblicato da Bracci, Mem. II 68 ed è moderno (cf. Köhler, Ges. Schr. III 99; Brunn, Künstlg. II 495).

[3] Si confronti Furtwängler, Eros in d. Vasenmal. p. 68 sg. 81 sg. [oben S. 44 ff. 52 ff.].

fanciullesche colle piccole alette sono proprie soltanto dell'arte cosidetta alessandrina.

Una circostanza che accresce d'assai il valore del nostro monumento, si è che desso è uno specchio proveniente da tomba etrusca (Corneto), e si sa che lo strato dei sepolcri rinchiudenti specchî non contiene che vasi dipinti della decadenza, e che è contemporaneo incirca alla fabbricazione delle ciste graffite.

Ciò posto ritorniamo alla cista da noi pubblicata (per brevità la distingueremo con A e lo specchio con B). Il gruppo principale ci presenta le medesime persone, vale a dire Pane, caratterizzato per due brevi corna che gli spuntano sulla fronte ben distinte dall'andamento dei capelli e perciò non equivoche, danzante col pedo in compagnia di due Amori. Consideriamo questi innanzi tutto. Uno svolazza nell'aria dirigendosi verso Pane colle braccia protese in un atteggiamento che spessissimo ricorre sui vasi dipinti e l'idea del quale era di apportar una corona o tenia, trascurata però di sovente, come anche qui. Una particolarità molto strana è che il dio è munito di ali di farfalla,[1] le quali sono rarissime in Eros. Già il Zoega e lo Jahn hanno addotto gli altri esempî che però debbono classificarsi in altro modo; giacchè i rilievi sepolcrali romani formano una classe speciale[2] per noi adesso di nessun valore, ove le ali stanno in relazione con quell'identificazione proprio romana di Eros col Sonno eterno. Diverso è il caso di quella pittura pompeiana (Denkm. a. Kunst. II 691), la quale di certo risale all'arte alessandrina e ci mostra di tre Amori che tormentano Psiche uno adorno di quelle ali trasferite a lui dalla compagna infelice senza significato più profondo. Così per mero scherzo si trova anche in un rilievo di stucco di una tomba romana all'incirca del secondo secolo d. Cr. (Cabott, Stucchi ant. 13) sedente sopra un montone marino, mentre un altro sopra delfino ha le ali d'uccello. Un rilievo di terracotta in fine frammentato e pure di un sepolcro romano, ora esistente nel museo Gregoriano (Campana, Due sepolcri t. 8, M) mostra l'Amore bacchico coronato d'ellera e come sembra con cantaro in mano. In tutti questi casi come nella nostra cista non posso veder che un capriccio artistico, capriccio il quale non poteva però nascere prima che Psiche fosse entrata nell'arte come compagna di Eros. Noi abbiamo dunque in questo monumento una novella prova, che Psiche amante di Eros, fanciulla con ali di farfalla, era non solo nota, ma divulgata nell'arte già molto prima dei tempi del poeta Meleagro, cioè già nel terzo secolo.[3] D'altro canto gli è certo che non

190

[1] Se alcuno volesse dubitare dell'autenticità del graffito in questo punto, posso affermare che non può nascere alcun sospetto davanti l'originale.

[2] Sono questi: il rilievo di Cilli (Jahn, Arch. Beitr. t. 3, 2) e un altro negli Annali 1872 tav. d'agg. F, ove si corrispondono due con una corona in mano; parimenti due sostengono la tavola coll'iscrizione in un cippo esistente nella villa Borghese, pubblicato, ma con ali d'uccello, da Boissard, Ant. II 105 (cf. Zoega, Bassir. II 209). — Il piccolo quadro Pitt. d' Ercol. VI p. 169, annoverato ancora dallo Jahn, sarà meglio escluderlo.

[3] Di ciò eravi bisogno, perchè nella cista si potesse attribuire le ali di Psiche ad

possiamo risalire più insù, Psiche con Eros non trovandosi mai su vasi dipinti siccome motivi propriamente estranei all'arte prealessandrina, la tradizione della quale si conserva nei vasi anche nel secolo terzo. La cista dunque per rispetto a quella figura sta anch'essa sotto la influenza dell'arte alessandrina.

Ben diversa è l'altra figura alata di A che sta in piedi colla patera nella mano destra. A prima vista si potrebbe dubitare se non s'abbia a che fare con una figura femminile, l'anca essendo sì molle e larga; l'acconciatura però dei capelli, vale a dire quel ciuffo sulla sommità del capo, non raro nelle ciste graffite, è adoperato tanto per femmine quanto per giovani di carattere molle come Eros.[1] Che poi anche le altre forme un po' effeminate sieno proprie di Eros, special- 191 mente sui vasi della Puglia, è cosa notissima. E se l'artista dell'arnese prenestino avesse voluto rappresentare una donna, sicuramente avrebbe espresso anche altre parti del corpo meno dubbie. Chiamerò dunque Eros anche questa figura nè trovo difficoltà in ciò che un Amore più piccolo svolazzi in aria mentre un altro più grande stiagli di sotto, giacchè una perfetta analogia ce l'offre un' altra cista (Mon. IX 58. 59) ove una piccola Vittoria vola verso Minerva, mentre un'altra più grande le sta appresso. Altre analogie si trovano su vasi dipinti, anzi vi è una legge (cf. il mio Eros in der Vasenmal. p. 70 [oben S. 45]) che quando Eros vola nell'aria vien rappresentato più piccolo, quando al piano delle altre figure, più grande. Relativamente al concetto il nostro Eros è da confrontare colla cista nei Mon. VIII 29. 30, ove si vede presso Afrodite un Eros similissimo al nostro, anch'egli giovane e con una patera di egual forma nella mano destra, tipo del tutto proprio a quel periodo anteriore all'influenza alessandrina rappresentato dai vasi dipinti (cf. p. e. il vaso di Ruvo Annali 1851 tav. d'agg. Q R). E quanto all'azione sua devesi ripetere quello che abbiamo già detto disopra anche pel suo compagno, che è più piccolo senza essere però un fanciullo.

Ma che cosa significano qui gli Amori? Essi non ispirano il furore bacchico come in molti vasi dipinti, ma sembrano accennare colla loro presenza e col loro atteggiarsi all'innamoramento di Pane, il quale non essendo rappresentato in azione amorosa e' non possono alludere che alla generale sua propria natura. Or è notissimo che Pane giovane di forme umane, come qui, spesse volte sui

---

Eros già nel fine del terzo o sul principio del secondo sec. a. Cr. — Si confronti peraltro Jahn, Sächs. Berichte 1851, 156. — La dissertazione più recente intorno a queste quistioni: Primer, De Cupidine et Psyche, Bresl. 1875, non è che una compilazione piena di errori e senz' alcun valore scientifico.

[1] Donne lo hanno p. e. sulle ciste seguenti: Mus. Borb. 14, 40, Nereide del coperchio; una Vittoria Mon. VI 40 e Gerhard, Akadem. Abhandl. t. 57. 58; una figura alata presso Paride (Eris?) Mon. VIII 29, 30; una Baccante Mon. IX 23; Diana Mon. IX 58; figura alata seminuda con ombrello sopra cista Barberiniana non pubblicata. — Giovani: p. e. quello che sta accanto ad Apollo Mon. VIII 29, 30 ed Eros stesso sopra la medesima cista e sopra due specchî (Gerhard, Etr. Sp. t. 331, 1; 73).

vasi della Puglia vien composto con Venere quale divinità affine, ma non posso tuttavia addurre alcun esempio dei vasi che ci mostrino Pane stesso innamorato. Onde la cista fa un breve passo innanzi, sebbene resti sempre lontana da B, 192 ove non è più accennata soltanto quasi simbolicamente la natura generale del dio, ma vediamo l'ingegnosa scena del suo amore speciale per Eco. Riassumendo dunque possiamo dire che mentre in B tutta la composizione e singolarmente gli Amorini stanno sotto l'influenza dell'arte alessandrina (per servirci di questo termine poco esatto ma commodo e breve), la scena corrispondente in A non si discosta ancora molto dalla tradizione dei vasi dipinti e negli Amori soltanto le ali di farfalla accennano ad uno sviluppo più recente, mentre del resto corrispondono interamente coll' arte anteriore. Ma A e B essendo della medesima epoca dobbiamo domandarci le ragioni di cosifatta differenza e non possiamo far a meno di esaminare il carattere di Eros sugli altri monumenti simili relativi al medesimo sviluppo dell'arte antica, vale a dire principalmente sulle ciste e specchî etruschi.

Quando io scrissi sopra Eros in der Vasenmalerei [oben S. 1] lasciai da parte gli specchî etruschi non accorgendomi che essi possono servire benissimo per confermare le mie conclusioni. Infatto il contrasto che io vi stabilivo per l'Eros dei vasi dipinti e quello specialmente delle pitture parietali della Campania, riesce ancora più chiaro, or che vediamo appunto il passaggio che fa l'arte da uno sviluppo all'altro e la lotta stessa dei due elementi contrarî.

Cominciamo la breve nostra rivista dagli specchî prenestini, i quali, com'è noto, e per la forma oblunga[1] e per lo stile più libero e vivo, avvegnachè pur più negletto, si distinguono da quelli propriamente etruschi. Il più importante è a t. 329 presso Gerhard, Etr. Spiegel, ove vediamo una schiera di Amorini piccoli e grassotti e colle ali parimente piccole perseguitanti e stuzzicanti con armi diverse un leone, concetto dell tutto strano su vasi dipinti, ma evidentemente inventato in uno sviluppo più recente che sogliamo chiamar alessandrino, nel quale però era favorito assai.[2] Tuttavolta quest'è il solo specchio che ci 193 porga una composizione tutta propria a quest'ultimo sviluppo d'arte; giacchè ve ne sono ancora due altri di Preneste, che ci mostrano quell'Amorino colle ali piccole e che appartengono allo sviluppo più recente, ma quanto alla composizione essi s'accostano ancora ai vasi dipinti del secolo terzo: sono presso Gerhard t. 328, 1 ove si può confrontare un vaso della Crimea (Stephani, Vasensamml. der Erm. n. 2011) e t. 423 il quale ricorda molto i vasi di Puglia tanto

[1] La regola non è però senza eccezione, trovandosi la forma oblunga anche in Etruria e la forma circolare non di rado anche in Palestrina.

[2] Si confrontino parecchî musaici: Mus. Borb. 7, 61; Bull. Nap. n. s. IV 2; Millin, Gall. myth. 118, 454; ed il gruppo analogo di Arcesilas (cf. Helbig, Untersuch. über die camp. Wandm. p. 23).

per quella finestra donde una donna (velata per lo più) guarda verso il basso,[1] quanto per Eros che porta una tenia.

In tutti gli altri specchî prenestini Eros non si distingue da quello dei vasi dipinti, specialmente dell'Italia meridionale. Così Gerh. t. 303 e anche 331, 1.[2] Uno dei più belli è quello a t. 327: rappresenta Paride in costume greco che vien persuaso da Eros giovine colla saetta in mano allusiva alla sua potenza. È il solo specchio in cui s'incontri questo attributo d'Amore, raro assai anche nei vasi.[3] Parimenti bello è uno specchio Pasinati (i disegni presso l'Istituto) ove una donna vien ornata ed Eros, che assiste alla scena, l'aiuta porgendole qualche cosa da una cassetta. Al margine vi è una striscia molto simile a quella di t. 322 (Gerh.), giacchè in ambedue si scorgono Amori volanti con tenie o corone nel tipo dei vasi dello stile bello. Più trascurato ma importante per le iscrizioni latine è un altro (t. 371), ov'Amore riunito senz'azione con Venere, Vittoria ed una terza donna poco chiara ha il nome suo latino.

Rivolgiamoci adesso agli specchî propriamente etruschi di stile libero[4] e non 194 vi troviamo nessuna traccia del più recente Eros alessandrino, bensì alcuni imitano più o meno direttamente le composizioni dei vasi di stile buono, mentre altri mescolano l'elemento etrusco nazionale molto più di quelli di Palestrina. Rispetto ai primi nomino innanzi tutto tav. 377, ove Eros raccomanda Paride ad Elena in modo tutto simile ai vasi. Suscita poi all'amore (t. 85) o porta corona o tenia (t. 113 e specialmente t. 375, composizione del tutto greca e propria dei vasi buoni). Ma più numerosi sono gli altri che subirono l'influenza nazionale, la quale per lo più consiste in malintesi e si distingue al disegno molto trascurato ed alla composizione inanimata e poco chiara. Di questo genere sono gli specchî a t. 86 e t. 255 A, 2, ove ad Amore vien opposta in modo tutto etrusco una figura simile femminile; quello a t. 330, 1 forse non è genuino; curiosa è poi anche la spada nella mano di Eros a t. 119 (sopra il delfino del resto appare anco sopra i vasi); ma moderna senza dubbio è quella a t. 92, 1.

[1] Cf. p. e. Élite céram. IV 66. Millingen, Vases de coll. div. t. 30; Heydemann, Vasens. in Neapel n. 1762; 1892; SA. 360 e molti altri.

[2] Senza ragione sufficiente il Gerhard chiama Psiche la donna ignuda che sta davanti a Eros; essa ricorda invece quelle riunioni di donne e Amore senz' alcun' azione sui vasi della Puglia.

[3] Cf. il mio Eros in der Vasenm. p. 71 [oben S. 46]; ai dieci esempî quivi annoverati posso aggiungere il vaso attico bellissimo nei Mon. gr. pour l'encouragem. 1875 t. II [Furtwängler-Reichhold Taf. 96. 97] colla battaglia contro i Giganti, ove però l'idea di Eros consiste soltanto in ciò che egli è servitore della madre Venere. Inoltre un'anfora posseduta dal sig. Augusto Castellani: Eros dipinto in color bianco tira l' arco, seduto solo sopra la clamide. La tecnica è quella tarda del bianco sovrapposto alla vernice nera che copre tutto il vaso; la clamide è dipinta in rosso, l' aspetto di Eros e gli ornamenti sono quelli della bassa Italia, d'onde si dice che provenga.

[4] Eros in stile arcaico si trova soltanto una volta (Gerh. t. 117) e in maniera tutta greca (cf. Eros etc. p. 18 [oben S. 10]).

Un malinteso poi sembra nascondersi nell'altro t. 63; ed altri ancora falsamente sono stati riferiti ad Eros (p. es. t. 118, presso Friederichs, Kleine Kunst p. 56 n. 55; a t. 335, 3 certo non è a vedersi Amore, come credeva il Gerhard, ma un Satiretto che ruba il turcasso ad Ercole). Forse infine si può riconoscere un tipo di Amore proprio etrusco in quegli specchî rozzi che presentano una figura alata senza attributi, la mano destra sul dorso ed il capo coperto di un berretto (t. 31, 4. 5; 32, 5. 6. 7).[1]

Vi sono poi vasi dipinti della decadenza di pretto lavoro etrusco, che ap-195 partengono allo stesso sviluppo degli specchî. In essi è visibilissima l'imitazione dei vasi della bassa Italia; ma Amore però non vi si trova che ben di rado. Un vaso ceretano (Roma, pal. dei Conservatori) p. es. è tutto fatto sopra un modello della Puglia: Amore colle ali grandi dipinte in bianco porgente una corona a una donna seduta con corona in mano. Anche quelli pubblicati dal Gerhard (Trinkschalen t. C 10. 1. 5) s'accostano ai vasi greci; ciò che dall'altro canto non si può dire dei nn. 2 e 4 l. c. ove specialmente n. 4 rappresentante Ercole solo con Eros immerso in pensieri amorosi offre un motivo di sviluppo più recente. Tuttavia di maggiore importanza sono, senza dubbio, quei noti vasi con iscrizioni latine provenienti dall'Etruria meridionale,[2] che mostrano per lo più un Amorino isolato, il quale non tanto nell'atteggiamento quanto per le forme esterne, l'aspetto fanciullesco e le ali piccole tosto fa vedere l'influenza di un altro sviluppo più recente. Anche per la tecnica questi vasi appartengono ad uno degli ultimi stadî della pittura vascolare, essendo dipinti in bianco e giallo sopra fondo nero. Lo stile non è quello proprio degli Etruschi, bensì

[1] Negli ultimi esempî il sesso non è più chiaro ma il tipo non deve confondersi (ciò che fa il Gerhard) con una rappresentazione simile di una figura muliebre, probabilmente una specie di Grazia, il cui tipo è il seguente: una donna ignuda alata corre a s.; muove la gamba sinistra in avanti e nelle mani tiene l'alabastron collo stile. Non è privo d'interesse l'osservare come codesto tipo divenendo sempre più trascurato compare ora senza lo stile ora senza il vaso e sol mantiene la posizione primitiva delle mani, la quale poi svanisce anche essa, mentre quel berretto tanto favorito presso gli Etruschi vien aggiunto anche qui, anzi poi vi predomina. Possiamo dunque mettere i diversi esempî presso Gerhard grado per grado nell' ordine seguente: t. 35, 2. 1. 3. 4; 34, 2. 4. 3; 33, 1. 3. 4. 5. 6; 245, 1; 32, 1—4; 244; 32, 8; 245, 2; 35, 7. La stessa figura vien raddoppiata t. 42, 1. 2. 5.

[2] Cf. Jahn, Die Ficoron. Ciste p. 55 e nel mio Eros etc. p. 69 [oben S. 44]. Adesso posso aggiungervi però una patera del Museo etrusco di Firenze, Amore suonante la doppia tibia, senza iscrizione. Probabilmente dall'Etruria proviene anche un' oinochoe del museo Gregoriano, il cui ventre è soltanto rigato verticalmente, uso molto ovvio nei vasi dell'ultimo periodo, ma che mostra al collo dipinto in bianco sopra fondo nero nella solita tecnica quel medesimo Amorino col flauto e una secchia nelle mani, la clamide sul braccio; a d. e s. sono fogliami d'ellera giallastri. In tutto l'aspetto suo questo vaso si avvicina il più a quei della bassa Italia da mentovarsi sopra nel testo. — Un' anfora della biblioteca Vaticana mostrante la medesima tecnica e fra i rabeschi quell Amorino solito che cammina solo, è di provenienza ignota.

più libero e franco, rassomigliando così a certi prodotti dell'arte latina. E di vero le iscrizioni provano ch'essi stanno in istretta relazione coll'elemento latino in Etruria, mentre su questo stesso proposito dobbiamo rammentarci che anche sopra alcuni specchî latini di Palestrina abbiamo trovato quell'Amore che chiamiamo alessandrino, quando gli altri tutti pur aderivano all'antica tradizione. Ma non soltanto presso i Latini e gli Etruschi latinizzati, ma anche nell'Italia meridionale troviamo il medesimo stadio di sviluppo e senza dubbio il fonte donde esso si diffondeva a quei primi. C'è una classe di vasi frequente assai nella 196 Campania e la Puglia, decorata quasi sempre soltanto con varî rabeschi e ghirlande d'uva specialmente, dipinte bianco e giallo sopra il fondo nero con aggiunte di un rosso brunastro, ma alcune volte vi si vedono anche figure umane, ed importantissimo per noi è un vaso d'Oria in Calabria (Napoli Mus. Naz. n. 1758 Heydemann; Mus. Borb. 3, 46), giacchè frapposti a quegli ornamenti mostra due Amorini di quel tipo più recente non ancora così deciso ma diverso assai da quello solito nei vasi pugliesi; l' uno è montato sopra un carro tirato da quattro leoni (due maschî e due femmine; falsamente sono state chiamate pantere) e guidato dal secondo.[1] Questa composizione, insolita e nuova confrontata cogli altri vasi, trova perfette analogie nei noti monumenti più recenti e già in alcuni altri vasi dell'ultimo periodo. Una tecnica ancora più tarda[2] (policroma con indicazione delle ombre) offriva un vaso, sgraziatamente non conosciuto che dal disegno presso Jahn, Telephos u. Troilos u. kein Ende t. III, ma che mostra Amorini sopra varie quadrighe (leoni, cigni) in modo identico, come poi li troviamo nell'arte greco-romana. La provenienza non è certa e mentre alcuni lo dicono pugliese, altri (Bull. d. Inst. 1842, 165) lo credono piuttosto di Volci. E che infatto rappresentazioni simili presto si diffondevano all'Etruria, lo mostra la patera d'Orvieto negli Annali 1871 tav. d'agg. A; Amorini sopra quadrighe in una simile tecnica di quest'ultimo periodo.[3]

Ecco dunque che abbiamo ben chiaro dinanzi gli occhî l'interessante processo della transizione delle due correnti contrarie; vediamo che i monumenti che seguono immediatamente dopo il morire dell'antica pittura vascolaria circa nella seconda metà del terzo secolo a. Cr.[4] in gran parte accettano e usano l'Eros 197

[1] I colori sono bianco, giallo e un rosso brunastro. Le redini non sono dipinte ma graffite, ciò che si combina con una specialità dei vasi di questa tecnica, che essi cioè spesso distinguono così alcune linee che circondano gli ornamenti.

[2] Un esame diligente di molti originali potrebbe stabilire diversi stadî in quest'ultimo periodo della pittura vascolare, ma qui non possiamo entrar in siffatta questione.

[3] Dal quale in poi Amorini sopra quadrighe in generale divenivano soggetto molto favorito. Ma già sopra il gran vaso ruvese a Napoli (Heydemann n. 3252 p. 568), che appartiene ai più tardi della sua specie, appariscono fra gli ornamenti due Amorini sopra quadrighe, già simili a quelli sopraccitati in tutto il loro atteggiamento.

[4] Mediante le iscrizioni latine dei sopraccitati vasi il tempo loro vien fissato nel quinto secolo di Roma; ma dietro i dati archeologici non trovano il posto giusto che

del nuovo sviluppo dell'arte grande in quel secolo, presto dall'Italia meridionale tramandato ai Latini e agli Etruschi latinizzati.

Ritornando adesso ai nostri monumenti non ci farà più specie che anch'essi stieno sotto questa nuova influenza ancora poco visibile in A, ma molto in B; onde che proseguiremo ad esaminare le singole figure e dapprima la figura principale, cioè il dio Pane.

Commune ad ambedue i monumenti è il tipo di Pane umanamente raffigurato e sol distinto da due piccole corna. Questo tipo ha il suo posto determinato nello sviluppo dell'arte ed è d'uopo perciò di spiegarlo un po' più largamente. — Non v'ha dubbio che il tipo di Pane caprino e barbato non sia il più antico così nella letteratura come nell'arte; l'inno Omerico (XIX) lo descrive infatti in tal modo e lo stesso Erodoto (II 46) sembra non aver conosciuto altro Pane che questo; mentre d'altro canto la statua eretta da Miltiade nell' epigramma di Simonide (Anthol. Plan. n. 232) è detta pure *τραγόπους*.[1] Riguardo poi ai monumenti conservati conosciamo il tipo di Pane quale veniva venerato 198 in Atene in grazia d'alcune medaglie rappresentanti l'Acropoli e per certi rilievi votivi dell'Attica,[2] ove il dio ha sempre la forma caprina e suona la siringa assiso nella grotta. Un altro tipo propriamente attico è quello ben noto che serve di decorazione ad un pilastro; Pane è qui avvolto generalmente nella pelle di cerviatto come se un mantello, e ciò semplicemente a cagione dell'uso suo architettonico.[3] Inventato in Attica questo tipo veniva quindi imitato dai Romani

al morire di questo secolo e forse la natura privata di questi monumentini ci permette di riportarli perfino al principio del secolo sesto, dovendo essere un po' posteriori alla maggior parte degli specchî etruschi, i quali dal canto loro non possono essere anteriori al terzo secolo a. Cr. siccome dipendenti dallo sviluppo dei vasi dello stile sciolto nell' Italia meridionale e non trovandosi nei sepolcri che con vasi della bassa epoca.

[1] Fra gli altri monumenti di Pane mentovati dagli autori e coi quali si potrebbe fissare il tempo, solo il gruppo di Prassitele descritto in due epigrammi, è noto quanto al tipo, essendo chiamato *τραγόπους* (Anth. Plan. n. 262) e sapendosi che era rappresentato coll'otre. Quest' ultimo concetto (l'otre non era mai attributo ordinario di Pane e sarebbe molto strana nei tempi supposti) e così tutto il gruppo di Danae davanti le Ninfe e Pane pare accenni ad un'epoca più tarda e nulla c'impedisce di pensare a quell' altro Prassitele più recente. — Qui cade forse di rifiutare una congettura del Wieseler (Comm. de Pane et Paniscis etc. 1875 p. 9) che cioè sul monumento di Lisicrate si trovi Pane barbato e cornuto colle gambe umane. Ma la testa rispettiva, oggi tutta distrutta (Stuart e Revett, Antiqu. of Athens I 4, 20), certamente non aveva mai quelle piccole corna che le vengono date nella pubblicazione poco degna di fede in tali particolarità. Siffatto tipo non appare che nell' arte greco-romana ov'è da chiamarsi piuttosto Satiro, come vedremo più sotto; inoltre Pane non essendo ancora in quei tempi socio stabile del tiaso bacchico non poteva comparire senz'alcuna distinzione in mezzo ai Satiri comuni.

[2] E qualche altro dalle isole attiche e uno da Megalopoli; cf. Michaelis negli Annali 1863 p. 292 ss.

[3] Cf. Friederichs, Bausteine n. 655. [Friederichs-Wolters 2169.]

assai di frequente: ancor oggi oltre uno nel museo Capitolino (trasportatovi dalla villa d'Este a Tivoli) e un altro nel cortile del palazzo Corsini a Roma [Matz-Duhn 487] ne esistono per vero non meno di cinque nella villa Albani senza notevoli differenze.[1] Tanto nei detti rilievi quanto in queste statue il tipo caprino è molto sviluppato anche nel viso, che è del tutto indipendente da quello dei Satiri, prendendo i suoi tratti caratteristici unicamente dalla capra e solo improntandoli di una certa qual dignità. Ad ogni modo però tutti e quanti questi monumenti non rimontano al di là del quarto sec. a. Cr. e la questione si è, se già nel quinto secolo codesto tipo, specialmente del viso, sia stato fissato e riconosciuto dappertutto. — Abbiamo un erma rappresentante Pane in un tipo arcaizzante, eseguito con molta diligenza ed esistente a Londra ([Nr. 1745]. Anc. marbl. of the Br. Mus. II 35; cf. Friederichs Bausteine n. 62 [Friederichs-Wolters 448] e Wieseler, Gött. Nachrichten 1875 p. 440, i quali giustificano la spiegazione di Pane); ma a giudicare dall'impressione generale noi non crediamo che un tipo veramente arcaico abbia servito di modello all'artista, sì bene crediamo che sia invenzione libera della sua fantasia. E questo è confermato da un'altra osservazione. Già altri hanno messo in raffronto quei due ermi del museo Lateranense (Garrucci t. 26; nn. 181 e 188 nel catalogo di Benndorf e Schöne [Helbig, Führer[2] 663. 664]), dei quali quello colla testa antica (n. 181) è similissimo a quello di Londra 199 nel capo calvo, per la corona di fiori rada, la fronte alta e il naso incurvato, ma lo stile qui è libero e di una straordinaria energia caratteristica e quasi caricata. L'altro (n. 188) colla testa moderna è creduto muliebre dagli autori del catalogo; però la parte virile essendo coperta di frutta, di piccoli fichi, non c'è alcuna ragione che impedisca di ritenerlo un uomo. Del resto basta confrontare l'erma di Londra perchè ne emerga il vero. Gli avanzi di ricci lunghi finissimi ed arcaizzanti ricadenti sulle spalle, inesplicabili in una compagna muliebre dello stesso stile del n. 181 — eccoli resi chiari dall' erma più completo; le maniche poi con i loro bottoncini sono gli stessi colà e qui, e la direzione delle braccia, fin dove esse sono conservate, è perfettamente identica, e la cesta bacchica essendo ristaurata senz'alcun indizio antico, non esiteremo dare il flauto (del quale un pezzo attaccato alla bocca nell' erma di Londra è antico) anche a quello del Laterano. Laonde ci sembra certo che il n. 181 era l'immagine della medesima persona rappresentata nel 188, ma espressa tuttavia in istile arcaizzante e simile all' erma di Londra. Così formavano (181 e 188) un contrasto che nei tempi recenti si sa essere stato ricercato non di rado dagli artisti.[2] Sembra poi non meno certo trattarsi qui di una mera

[1] Quelli dell' Attica e alcuni altri esemplari colla letteratura rispettiva sono citati da Michaelis, Annali 1863, 310 e Kekulé, Bildw. im Theseion p. 21 n. 4ª. [Sybel 268. Athen, Nat.Mus. 251. Vgl. Roscher's Lexikon III S. 1417.]

[2] Si confrontino l' erma bicipite di Sileno nel tipo arcaico e quello recente (Mus. Chiaram. III 91 [Amelung, Vatican Taf. 47 Nr. 229]) e gli ermi bicipiti di Bacco barbato arcaico e Bacco giovane.

invenzione assai ingegnosa dell' artista del secondo o primo secolo a. Cr., il quale avendo contaminato (nel n. 181) i tratti caratteristici di Pane e di Priapo ne derivava poi il tipo arcaizzante conservato nell' erma di Londra.[1] Dunque pel tipo di Pane nel secolo quinto noi non possiamo servirci di quest' erma.

Importantissime per la quistione sono in quella vece le note monete di Panticapaion, benchè anche fra esse nessuna pare anteriore del quarto sec. a. Cr. Il tipo senza dubbio più antico[2] lo mostra quella stupenda testa di Pane
200 barbato senza corna e senz' alcun indizio della natura caprina; per contrario ha tutti i contrassegni dei Satiri proprî dell'arte più antica, cioè il naso ricurvo, i capelli ispidi ed i grand' orecchî animaleschi; ma l'espressione quasi feroce lo distingue da quelli.[3] Nè può nascer dubbio che non sia qui rappresentato Pane, causa il nome della città, ciò che vien confermato dal fatto che anche la gente Vibia a Roma per accennar al suo cognome Pansa improntava le proprie monete allo stesso tipo.[4] Più recente secondo ogni probabilità è l'altro tipo di Panticapaion,[5] che lo mostra imberbe ma conserva quel tipo di Satiro senza corna. E questo sviluppo vien confermato da quello simile sulle monete di Messana in Sicilia, ove la serie più antica ci offre quella testa di Satiro selvaggio barbato, qui però distinto da corna (Periodico di numismat. 1871 III t. 3, 5; un po' diverso è il n. 4; cf. il testo di Salinas p. 229); ma nella serie più recente ora mancano le corna ed il viso è tutto umano, però coi capelli corti irsuti e scomposti; ora sono più nobili i capelli se non che sono aggiunte due piccole

[1] Che il processo non era inverso, mi pare evidente, e non meno evidente sembrami il tipo di ambedue non essere solo quello di Pane. D'analizzare gli elementi diversi qui non è il luogo.

[2] Cf. Ant. du Bosph. Cim. t. 85, 1. 2. La raccolta più completa presso Köhne, Mus. Kotchoubey I t. 3 seg. p. 340 seg. Sono due serie, una senz'alcun segno bacchico, l'altra con corona d'ellera; la maggior parte di quest'ultima mostra uno stile rilassato e sciolto. [Gegen die Deutung dieser Münzen auf Pan: Furtwängler, Satyr von Pergamon S. 27, 1; vgl. Roscher's Lexikon III S. 1430.]

[3] Un tipo simile di Pane veniva ripetuto nell'arte più recente qualche volta, distinto però da due lunghe corna. Così da quei grandi festoni che adornano una camera della cosidetta casa di Livia sul Palatino pende la bellissima maschera di Pane siffattamente rappresentato; simile è anche il busto a sinistra nel noto rilievo di terracotta Denkm. a. Kunst II, 42, 527.

[4] Naturalmente l'esecuzione è molto meno caratteristica; la serie più antica (circa 86 a. Cr.) presso Cohen, Méd. cons. t. 41, 9. 10; quella più recente (43 a. Cr.) ib. t. 41, 13 e 16 ove le sembianze del Satiro sono più chiare, e qualche volta vi si vede aggiunto anche il pedo.

[5] Però senza dubbio i due tipi erano contemporaneamente in uso non poco tempo, giacchè si trovano degli esemplari apparentemente tardi fra quei barbati (p. e Köhne l. c. t. V 16—18) e dall'altro canto ci sono fra gli imberbi alcuni di stile severo e senza corona d'ellera (l. c. t. V 20), mentre la maggior parte colla corona è di stile più tardo. Ma l'uso contemporaneo non prova niente per l'origine, che per gli imberbi non può essere anteriore del sec. quarto a. Cr. — Cf. inoltre Berliner Blätter für Münzk. II a t. 21, 4.

corna (l. c. n. 6—8). Quest'ultimo diventò il tipo più comune di Pane sulle monete di Sicilia e della Magna Grecia nel quarto secolo specialmente (così su quelle di Siracusa, Segesta e Pandosia, altri; cf. Wieseler, Gött. Nachrichten 1875 p. 469 seg.)[1] come pure sopra quelle d'Arcadia. Ma nel medesimo tempo nella 201 Crimea si rappressentava Pane sotto la forma di Satiro, ed anco nella vicina Macedonia, sulle monete di Antigono Gonata, egli è un Satiro giovine che si distingue soltanto alle corna (cf. Usener, Rhein. Mus. 1874, 43; Wieseler, Comm. de Pane p. 7).

Vediamo dunque che così a Panticapaion come in Sicilia, allorquando si voleva la prima volta rappresentare Pane, si scelse il tipo già fissato pei Sileni o Satiri, senza d'immischiarvi alcuna cosa della capra che un' aggiunta esteriore come le corna qualche volta (in Sicilia). Se adesso ci ricordiamo del tipo caprino completo nei monumenti attici del sec. quarto, è molto verosimile, che anche qui il tipo satiresco coll' aggiunta esteriore però delle gambe e corna caprine, era l' originario. Infatto così soltanto la storia del tipo in discorso corrisponderebbe con quella generale dell'arte. Imperocchè sarà difficile provare che già nel sec. quinto l' arte greca cominciasse a frammischiare nei tratti ideali dei visi forme caratteristiche di animali. La coda, gli orecchî, i piedi animaleschi dei Sileni p. e. non sono che aggiunte esteriori, ma le forme ideali del viso loro e principalmente il naso rincagnato non è preso da alcun animale ma piuttosto dagli uomini codardi e vili.

Dietro tali considerazioni si scioglie anche l'altra questione per noi più importante, quando e dove nascesse il tipo umano e giovanile di Pane. Le monete della Sicilia ci hanno mostrato che dal tipo satiresco togliendo la barba e facendo più nobile il viso n' usciva quell' altro umano: le corna dategli da talune vennero anche tralasciate da altre.[2] Dunque in quelle regioni ove non si era formato il tipo caprino ma quello satiresco s'era conservato, doveva nascere la figura tutta umana, mentre sarebbe davvero stranissimo se l'Attica, che dal viso satiresco barbato aveva formato quello caprino, avesse pur creato quello giovanile, al quale non c'è nessun transito dal Pane caprino. Mentre dunque era fuori d'Attica, o nelle colonie in Sicilia o pure nel Peloponneso dove si 202 creava il tipo umano, non parmi meno certo che anche nell'Attica presto venisse do molti accettato il nuovo tipo. Il ch. Wieseler ha il merito di aver provato il primo, che la solita distinzione di Pane attico o caprino e Pane arcadico od umano non è giusta, che la forma umana non era l' originaria in nessun luogo e che dessa era nota ed usata anche in Attica (Gött. Nachrichten 1875 p. 433 sg.). Se egli crede però che quest'ultima sia stata creata in Atene dalla scuola

[1] In molti casi però non sappiamo di certo, se le belle teste cornute (p. e. sopra alcune monete di Akragas, di Agyrion etc.) sono di Pane o di giovani divinità di fiumi.

[2] Cf. Wieseler, Gött. Nachrichten 1875 p. 455 sg., ove erano da menzionare anche le monete d Messana da noi sopra rilevate.

di Prassitele, le nostre ricerche provano il contrario. Nè quello è vero, che le statue e busti di Pane umano rimastici mostrino l' influenza della scuola attica; bisogna distinguervi varie classi e poi vedremo che una buona parte con maggior ragione si ascriverà ad influenza peloponnesiaca. Isolato finora è un erma della villa Borghese[1] che mostra il dio nella florida età d'un efebo vigoroso e senz'alcun altro distintivo della sua natura animalesca che due piccolissime corna spuntanti dalla fronte; il suo viso è piuttosto largo e nello sguardo non si scorge nulla che accenni alla vaga leggerezza degli esseri bacchici, ma corrisponde invece benissimo al Pane efebo e cacciatore di alcune monete della Magna Grecia e della Sicilia. Più comune è un altro tipo del dio in cui le corna spuntano non dalla fronte ma più in alto, in mezzo ai capelli, ed essendo più lunghe esse non si staccano ma si stringono al capo, mentre gli orecchî sono pur sempre più o meno animaleschi. Appartengono a questa classe tutte 203 e quattro le statue finora conosciute,[2] le quali, quantunque di esecuzione dell' epoca romana, per le proporzioni e le forme semplici fanno supporre un originale antelisippiano; anzi la statuetta di bronzo (*d*), ciò che mi pare assai importante, è una ripetizione di quel noto tipo del doriforo di Policleto. La posizione di tutte le membra e le proporzioni delle forme sono affatto le stesse; colla mano destra abbassata però egli tiene la siringa come attributo distintivo. — Vi sono ancora diverse teste appartenute a statue simili, specialmente due del museo Lateranense: n. 277 del catalogo [Furtwängler, Meisterwerke S. 480 Anm. 1. Helbig, Führer[2] 687] ove i capelli trattati con ispecial cura non ricciuti e folti ma aderenti al capo ricordano di nuovo i tipi peloponnesiaci; l' intera forma del cranio ed il modo speciale col quale i capelli coprono la parte superiore degli orecchî, trova la sua perfetta analogia in una testa eccellente del museo Chiaramonti,[3] la

[1] Mentovato anche da Conze, Götter u. Heroengest. p. 40. In Atene, mi vien detto, apparve poco fa nel commercio antiquario una bellissima statuetta di Pane umano in bronzo, seduto e con traccie probabilmente di un cane appresso; i capelli si dicono lunghi ma irsuti e la faccia quasi feroce. Dunque Pane cacciatore come sopra certe monete. Di special importanza si è che il bronzo proviene dal Peloponneso. Non posso dare per ora notizie piu dettagliate. [Nach Furtwängler's eigener Untersuchung, Athen. Mitt. 1878 S. 294, 1 nicht Pan, eher ein König der Diadochenzeit mit Stierhörnern.]

[2] *a* e *b* due statue a Londra coll'iscrizione dell'artista M. Cossutius Cerdo (Anc. Marbl. II 33; 43 [Cat. of. sculpture 1666. 1667. Furtwängler, Meisterwerke S. 480 Anm. 1]); *c* del tutto corrispondente è la statua vaticana della Gall. dei candel. n. 246 (inesattamente mentovata nella Beschr. Roms II 2, 272, 19 [Helbig, Führer[2] 395]). La testa è riportata ma vi apparteneva; moderno è il braccio sinistro; originariamente serviva di decorazione ad una fontana e l'acqua sortiva dal vaso che tiene nella mano destra abbassata e appoggiata ad un pilastro. La testa è un po' inclinata come in *a* e *b*, il lavoro peraltro è mediocre. *d* statuetta di bronzo a Parigi, pubbl. da Clarac, Musée 726 G, 1681 B ma molto inesattamente. Io giudico dietro un gesso. [Vgl. Furtwängler, Athen. Mitt. 1878 S. 293 Taf. 12].

[3] N. 507 del catalogo attuale [Amelung, Vatican I Taf. 69]. Non è pubblicata nè la trovo mentovata che presso il Flasch, Verhandl. der Philologenvers. 1874 p. 163.

quale offre un'interessante modificazione del tipo del doriforo. La seconda testa del Laterano (n. 101 [Helbig, Führer² 656]) è una replica modificata della prima,[1] in cui l'artista sol cercava d'introdurre qualche elemento caprino, facendo sporgere un poco la mascella superiore così che venga ad avere la stessa altezza della punta del naso un tantino schiacciato — tratti essenziali codesti del tipo caprino.[2] Di lavoro molto mediocre è la testa vaticana (Gerhard, Ant. Bildw. t. 319, 6)[3] rimarcabile peraltro per gli orechî piccoli ed interamente animaleschi. Mentre in tutte queste teste il carattere sentimentale certamente non è il predominante, è molto diversa la testa della Glittoteca di Monaco (Brunn, Beschr. der Glypt. n. 102 [Furtwängler 261]). Le corna qui non sono più aggiunte esternamente, ma crescono proprio dall' organismo della fronte; il capo poi rivolto all' insù e la conformazione degli occhî gli danno quel carattere vago e bramoso ben rilevato dal Brunn e nel quale al contrario delle teste antecedenti si può ravvisare l'in- 204 fluenza della scuola attica. Probabilmente qui appartiene anche una testina d'Atene descritta da Heydemann, Marmorb. zu Athen n. 781 (non così n. 735 [Athen 467] e neanche le altre annoverate dal Wieseler, Comm. de Pane p. 15, perchè appartengono al tipo dei Satiri).

Forse anche l' arte statuaria ha rappresentato Pane umano senza corna, come l'abbiamo notato già sopra alcune monete. Non parlo del cosidetto Narcisso di Pompei spiegato per Pane dal ch. Benndorf (Annali 1866, 107), giacchè questo troppo si scosta dai certi tipi di Pane noti finora; ma una testa del museo Chiaramonti[4] presenta la massima analogia con quella di Monaco nella general espressione; ma in ciascuno dei due punti dove spuntano generalmente le corna, si scorge, separata dalla benda che gli cinge il capo e tutta isolata, una foglia d'ellera che col suo gambo pare uscir fuori dai capelli, probabilmente per rimpiazzar le corna in simile modo come nella celebre cosidetta Arianna del Campidoglio. Gli orecchî poi sono umani ed i capelli un po' più lunghi e folti che non nella testa di Monaco, la quale è di gran lunga superiore a questa nell' esecuzione del lavoro.

Pane umano senza corna, sprovisto dunque di tutti i segni della sua natura caprina, oltre che in questa testa e nelle monete sopra accennate, non c'è dato ravvisarlo che in alcuni vasi dipinti della bassa Italia; giachè quelli d'Atene, di

[1] Colla quale corrisponde anche nelle misure. — Senza ragioni bastanti è stata chiamata femminile.

[2] Dico ciò che il catalogo significa come viso arcigno. — Sgraziatamente nel n. 277 queste parti caratteristiche, cioè non soltanto il naso (menzionato dal catalogo) ma anche tutto il labbro superiore, sono moderne; si vede però che non aveva quell' espressione caprina probabilmente introdotta più tardi; anche i capelli del n. 101 si scostano dalla maniera più originale del n. 277.

[3] [Amelung, Vatican II Taf. 72 Nr. 320.]

[4] Beschr. Roms II 2, 65, 408 — n. 410 del catalogo attuale [Amelung, Vatikan I Taf. 61]. La testa non è nè femminile nè piegata in giù, anzi un poco in alto.

Cirene e della Crimea mentovati dal ch. Wieseler, il quale recentemente ha trattata tale quistione con larga dottrina (Gött. Nachrichten 1875, 441, sg.), non sono esempi sicuri;[1] ma esempî incontestabili sono alcuni vasi della Puglia,[2] 205 nei quali in generale Pane umano è figura comunissima, ciò che corrisponde bene coi risultati ottenuti di sopra.

S'intende che prima dello stile libero dei vasi del secolo quarto a. Cr. non compare mai Pane umano, ma neppure quello caprino; anzi quest' ultimo su vasi è la forma più recente, forma che prevale sempre più col decadere della pittura vasculare e sta in istretto rapporto col significato bacchico di Pane; giacchè egli in generale nei vasi comincia soltanto di entrar nel ciclo bacchico.[3] In forma umana egli non viene quasi adoperato che come un di più nelle rappresentanze mitiche oppure in quelle cotidiane per accennare alla natura del luogo rustico e montagnoso od alla sua relazione con Venere; e questa pare sia la ragione della sua totale assenza dai vasi di stile più severo, pei quali non si adoperavano ancor tali aggiunte. Anche su quel bellissimo vaso siciliano di S. Martino Pane non ha alcuna relazione con Bacco ma è semplicemente il dio delle montagne (Denkm. a. K. II 425).[4] E di fatti io non posso addurre che pochissimi vasi con Pane umano bacchico; in due egli partecipa della compagnia di Bacco stesso (Napoli 1769 B, e Mus. brit. n. 1549 [F 114] = Hancarville I 104) ed in un altro che io vidi presso il sig. Simmaco Doria a. S. Maria di Capua egli è frapposto in mezzo al tiaso, giacchè seduto a destra con nebride, clava e siringa egli guarda danzanti dinanzi sè due Menadi, un Satiro barbato ed uno imberbe che è caduto a terra.[5] Tuttavia alcuna volta accade che a Pane umano si aggiunge la coda,

[1] Non oserei chiamar Pane il giovane del vaso attico presso Stackelberg, Gräber t. 28, 5; egli è rappresentante della ripa come anche la figura rispettiva nel vaso di Crimea CR. 1866 t. 3 e segnatamente quella sul vaso di Cirene (Berichte d. sächs. Ges. 1871 t. I). Quest'ultima composizione, giusta la mia opinione, è stata malintesa nel vaso di provenienza italica nel CR. 1866 t. 5, 4, ove quella figura viene raddoppiata e la figura di Giove come pur l' indicazione del mare è tralasciata. Qui certamente non è rappresentato Pane (voluto dal Wieseler l. c. p. 452); perchè due Pani umani senz' alcuna differenza son tutt' altro che probabili.

[2] Cf. Wieseler l. c. p. 444. Credo sicuri specialmente questi: Jatta, Catalogo n. 424; Mon. d. Inst. IV 14; Gerhard, Apul. Vas. t. 11; a t. 8 sono due Pani umani, uno dei quali privo di corna, senz'alcuna ragione; Heydemann, Vasens. in Neapel. n. 690 A e B (quest' ultimo pubblicato recentemente da Overbeck, Atlas z. Kunstm. t. 13, 15; che la testa superiore di Pane qui sia moderna, come dice il Heydemann, io non ho potuto trovarlo; almeno la parte ove dovrebbero spuntare le corna è antica). — A CR. 1862, t. 4 infine non è che un Satiro.

[3] Bisogna ricordarsi che anche sulle monete di Pane umano niente accenni al carattere bacchico se non la corona d'ellera che nelle più recenti monete di Panticapeo diviene più spessa.

[4] [Furtwängler-Reichhold Taf. 59].

[5] Il vaso è di stile relativamente buono e non è policromo come tanti vasi capuani. — Si può aggiungere così qui come alla serie seguente un vaso napoletano ove Pane umano è riunito con un Satiro cornuto anch' egli; giacchè le corna espresse nel Mus.

e così simile ad un Satiro viene introdotto nel ciclo bacchico, come in un vaso 206 della Crimea (Ant. du Bosph. t. 63, 1—3 = Stephani, Vasensamml. 1788) ed in un altro di Cirene (Mus. brit. C 3 [E 228]) ove Pane umano colla coda suona la solita siringa presso Bacco ed i suoi seguaci.[1] Vediamo farsi un passo avanti, quando si aggiungono i piedi caprini e del pelo alla parte superiore della coscia, come nel bellissimo vaso della Crimea (Compte rendu 1861 t. II) ove un cotal Pane è frammisto ai Satiri barbati, distinguendosi però anche al viso più nobile.[2] Ma ecco già l'influenza del Pane tutto caprino. Questo dunque si trova spesso tra il tiaso bacchico nei vasi dello stile sciolto di Cirene e della Crimea che si possono dire attici;[3] ma resta sempre piuttosto raro su quelli dell'Italia, i quali, se adoperano Pane caprino, amano più la forma giovanile senza barba.[4] Talora nella stessa scena si trovano riuniti i due tipi, l'umano più nobile e l'altro ca- 207

Borb. VIII 27 ma non mentovate dal Heydemann nel suo catalogo n. 1979 A esistono infatti sull'originale, che in conseguenza è uno dei primi esempî di quella mescolanza di Satiro e Pane.

[1] Anche un vaso della Puglia a Napoli (Heydemann n. 2020) e uno presso Tischbein (t. 14 del V vol. esistente nella biblioteca dell'Instituto [vielmehr eine Wiederholung von Bd. II Taf. 33 = Reinach, Rép. II 300, 3]) mostrano Pane con tirso, coda e corna fra altre persone bacchiche. Ma le corna rassomigliando molto a certi ornamenti del capo sui vasi, perciò sono ambigue non di rado; così p. e. Ernst Schulze, Vasensammlung Leesen t. II io crederei che non ci sia altro che un Satiro semplice. [Katalog einer Sammlung Vasen aus dem Nachlasse des Frhrn. von Leesen, Köln 1907, Nr. 43. Jetzt in Ny Carlsberg. Zwei weiß aufgemalte Hörnchen sind sicher.]

[2] Sopra questo tipo di Pane coi soli piedi di capra cf. Wieseler, Gött. Nachr. 1875, 439. Forse codesto Pane — barbato s'intende — è più antico di quello colle gambe tutte di capra. Si può ricordare il bellissimo vaso della Magna Grecia Mon. d. Inst. IV 34 [Gotha] nello stile del sec. quarto, che finora è senza analogia, mostrando tre Pani di quel tipo saltanti intorno a Mercurio; essi si accostano bensì al tipo generale dei Satiri o Sileni barbati, ma nelle fattezze chiaramente manifestano un carattere caprino bene espresso (Pani in pluralità sono già conosciuti dagli autori del sec. quinto, cf. Wieseler, Comm. de Pane p, 7). Mi contento accennare a quest' interessantissima questione. — Ai noti rilievi con questo tipo (annoverati dal Wieseler, Nachr. 1873, 528) posso aggiungere il frammento di una piccola ara rotonda nel giardino pubblico a Tivoli, ov' è conservata la gamba destra di quel Pane e una parte di una Ninfa.

[3] Sono tutte rappresentazioni bacchiche e si capisce perchè, quando Pane caprino attico veniva introdotto nei vasi della Magna Grecia, con lui cominciasse anche il suo significato bacchico. Pei vasi di Crimea cf. Stephani, Vasens. n. 1983 a e 2161 (due Pani che si allontanano da una Baccante dormente); quelli di Cirene cf. Brit. Mus. C 2 [E 241] e il già citato C 3 [E 228], ove oltre il Pane più umano si vede quello interamente caprino; ib. C 20. [E 435.]

[4] I pochi esempî della forma barbata v. presso Wieseler, Nachr. 1875, 467. Agli imberbi annoverati nello stesso luogo si possono aggiungere parecchî, frai quali rilevo soltanto, come isolato finora, il vaso di Zurigo n. 307 che secondo la descrizione mostrerebbe Pane imberbe colle gambe caprine ma senza corna. — Le rappresentanze del resto anche qui sono bacchiche la maggior parte e sul vaso di Napoli n. 934 egli è quasi del tutto Satiro, perchè il suo viso non è caprino ma identico con quello dei Satiri imberbi sul medesimo quadro.

prino[1] e questo dimostra che essi nel tempo in cui s'incontravano l'uno e l'altro venivano considerati come rappresentanti due persone simili sebbene diverse; ma siamo qui in un periodo di transizione.

Riguardando ora all'arte più recente, alle pitture parietali e ai tanti rilievi dell'epoca romana, non troveremo più altro fuorchè Pane caprino e bacchico, quello umano essendo scomparso quasi per intero. È vero che alcune monete specialmente del Peloponneso ritengono l' antico loro tipo anche ai tempi degli imperatori (cf. Wieseler, Nachr. 1875, 973) e l'esecuzione delle statue e busti sopramentovati non pare molto anteriore, ciò che vuol dire che di quando in quando continuava a riprodursi ancora il tipo umano come si riproducevano tanti tipi antichi; ma nelle anzidette classi di monumenti dell' epoca romana non si riscontra più. Fra le pitture pompeiane finora si conosce un solo esempio (Mon. dell'Inst. X 36, 1), ma è una statua dipinta, dunque non persona dell'azione stessa. Notevolissima poi è una delle pitture esquiline dell' Odissea (Wörmann t. II [Nogara, Le nozze Aldobrandine Taf. 15. 16.]) in cui il pastore che insieme con una donna rappresenta secondo l'iscrizione le *Νομαί*, malgrado il suo vestiario umano ha due lunghe corna ben distinte. Dunque invece di rappresentare lo stesso Pane umano come divinità dei pastori e dei prati, l'artista dei tempi alessandrini, ai quali rimonta l'originale, prescelse di formar una nuova figura allegorica, confondendo Pane umano con un pastore reale. Le corna dunque si aggiungevano per idealizzare il carattere pastorale: ecco il filo che ci conduce ad un'altra questione interessantissima spettante a una trasformazione nello sviluppo artistico dei Satiri i quali mano a mano rimpiazzavano Pane umano confondendo le qualità di quest'ultimo con quelle loro proprie. Ognuno conosce la grandissima differenza che esiste tra i Satiri sui monu- 208 menti dell' epoca romana,[2] i quali portano come attributo fisso tanto il pedo quanto la siringa, distintivi proprî originariamente soltanto di Pane e della sua vita pastorale, ed hanno, sia nelle forme del corpo nerboruto ma senza nobiltà, sia nel viso improntato di certa serena rustichezza, tutti i caratteri della vita campestre — e il tipo antico dei Satiri, quale si conservò quasi per tutta la pittura vasculare, rappresentati colla lunga coda da cavallo, con un'espressione piuttosto di impudente codardia che di rustica semplicità, appunto il *γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοέργων* di Esiodo; o l'altro tipo più recente dell'arte Prassitelia, il quale poco influenzò la pittura vasculare e che per le code

[1] Il caprino barbato accanto all'umano trovasi sul già citato vaso della Cirenaica Brit. Mus. C 3 [E 228]; l' imberbe caprino coll' altro sui due vasi di Napoli n. 690 B e 3218 B.

[2] Quanto ai rilievi romani dobbiamo forse riconoscere Pane umano nella figura stante con siringa e pedo alla cresta di un elmo pompeiano (Napoli Mus. Naz. catalogo delle armi gladiatorie n. 275): la parte superiore della testa non essendo intatta non sappiamo se avesse anche le corna. Tutti i rilievi dell'elmo peraltro, specialmente le Muse, risentono un originale più antico.

piccole caprine s'accosta maggiormente a quello dell' epoca alessandrina, pur da questo tanto diverso per l'abbandono del dolce far niente espressovi in modo meraviglioso: sono i servitori prescelti del dio Bacco e non hanno da far nulla colla vita pastorizia di quelli.[1]

Ma la differenza veniva espressa anche per aggiunte esteriori; ai Satiri rustici così si davano quei bargigli al collo tolti palesamente dal capro, e nello stesso modo si aggiungevano pure le corna caprine, in origine proprie del dio Pane, ma poi, come vedemmo di sopra nella personificazione dei prati, usate in modo più libero. — So che il ch. Wieseler nella dottissima sua Comment. de Pane et Paniscis etc. Gott. 1875 voleva provare che tutti i cosidetti Satiri cornuti sono per vero Pani o Panischi. Ma le corna qui non costituiscono differenza essenziale, non essendo che un anello di quella catena che produce il tipo rustico dei Satiri. Ma il W. pare neghi esistere differenza fra il tipo di Pane umano e 209 quello dei Satiri giovani, frammischiando egli sempre le teste diversissime dell'uno e dell'altro tipo (l. c. p. 15 sg.).[2] Certo i Satiri s' accostavano assai un tempo al Pane umano e, come osservammo di sopra, da esso toglievano ancor molte qualità nuove e fra queste anche le corna. Ma restavano tuttavia sempre Satiri e il loro tipo è derivato da quello antico dei Satiri e non di Pane. Conseguenza di tale somiglianza era, che Pane umano dovea svanire presto per esser rimpiazzato dai Satiri, e che specialmente nei tempi romani spesse volte doveasi

[1] Senza entrar nei dettagli osservo soltanto che non ci manca un tipo mediatore fra questi due; è quello del Satiretto col flauto (Clarac 703, 1673 etc.), il quale nel complesso non è che una modificazione di quello cosidetto Prassitelio, ma tanto nelle forme del corpo, nel ventre e nelle gambe, quanto nell'espressione del viso si manifesta per un essere più rustico, e il bue aggiunto qualche volta (Clarac 710 B, 1670 B) lo dimostra propriamente un pastore.

[2] Le teste di Satiri cornuti sono molto più numerosi che non si crederebbe dall'elenco del Wieseler. Eccone alcune altre degne di essere mentovate: nel Vaticano, Gall. dei candel. n. 201 il frammento di quel Satiro che si fa estrarre dal piede una spina da Pane caprino; per malinteso il frammento è stato mal ristaurato con gambe caprine; le due piccole corna non si ripetono nella replica più completa dello stesso museo (Visconti P.-Cl. I 48 [Helbig, Führer² 353] e non erano dunque essenziali. — La bella erma della Gall. dei candel. n. 260 con piccole corna evidentemente caprine, simile alle note piccole erme pompeiane di bronzo, esistenti a Napoli. Poi Beschreib. Roms II 2, 193, 96 spuntano le corna ed insieme i bargigli del collo; similmente ib. III 1, 165; una testa presso il sig. Depoletti a Roma di tipo analogo alla pittura parietaria nei Denkm. a. K. II, 523; nel pal. Spada a Roma il busto in rilievo sopra un pilastro interessante simile a quelli descritti dall'Heydemann, Marmorb. in Athen n. 321; la statua di un Satiro con piccola barbaccia che serviva d'atlante, nel cortile del Museo nazionale a Napoli e molti altri busti e statue. — Femminile però di certo è la bella testa della Gall. dei candel. n. 136 colle piccole corna spuntanti dalla fronte fanciullesca. — Erroneamente infine il Wieseler p. 16 cita il rilievo presso Gerhard, Ant. Bildw. 113, 1, perchè il creduto Pane ha la testa moderna e non è che un Satiro; similmente il Satiro del rilievo dei Denkm. a. Kunst II, 421 presso Bröndsted, Voyages en Grèce evidentemente non è cornuto.

confondere Pane e Satiro. Bella prova di questo fatto conosciuto è una moneta di Caesarea Paneas coniata sotto gli Antonini, che mostra invece di Pane il noto tipo del Satiretto col flauto senza corna. E per l'opposto i medesimi Pani caprini delle volte si chiamavano Satiri; così già presso Lucrezio (4, 584) e poi presso Orazio (carm. 2, 19, 4) e in un epigramma greco (Anth. Plan. 15) si parla di Satiri con gambe caprine. Gli è perciò che non voglio dar gran peso al passo di Calpurnio (ecl. 2, 13) ove son mentovati Satyri bicornes, ma è degno di rilievo però che un conoscitore d' arte così profondo come Luciano chiami
210 Satiri quegli esseri rustici cornuti da lui descritti in maniera del tutto corrispondente all'arte.[1]

Ma quando è che Pane umano scomparisce e vien surrogato dai Satiri rustici e cornuti? Abbiamo già veduto che questo sviluppo rimane estraneo alla pittura vasculare, ove soltanto in pochissimi esempî recenti si osserva un avvicinamento e anche un combinamento di Satiro e Pane che riceve la coda in rappresentazioni bacchiche, o tutt'al più alcuni tentativi isolati di trasferir dei tratti caprini sopra i Satiri.[2] Ma adesso i monumenti dell'arte etrusca recente ricevono la loro importanza storica, rappresentando, come già osservammo, lo sviluppo che segue immediatamente quello della recente pittura vasculare. Pane qui si riscontra in tutte e tre le sue forme: umano si scorge, oltre che nei due monumenti qui pubblicati, in un' altra cista ora a Parigi (cf. Schöne, Annali 1866, 184 n. 64) ov'egli[3] sta in mezzo ad una comitiva poco chiara di giovani con lancie e di donne ignude con tirsi, aggruppato con una di codeste donne bacchiche. Più chiara è la sua azione in un bellissimo gruppo, che serviva di manico al coperchio di una cista Barberiniana con battaglia di Centauri, per mala ventura non ancor pubblicato (Schöne l. c. p 175 n. 44 [Bollettino d'Arte 1909 S. 189. 191. 204]). Egli, tutto umano, fornito però di piccole corna e di orecchî

[1] Cf. specialmente Bacch. 1 ove egli chiama i Satiri *ἀγροίκους νεανίσκους γυμνούς. . . οὐρὰς ἔχοντας, καὶ κέρατα οἷα τοῖς ἄρτι γεννηθεῖσιν ἐρίφοις ὑποφύεται.* In un altro passo (deor. conc. 4) oltre a cornuti vengono chiamati anch'essi calvi come Sileno; ma quei Satiri calvi barbati dell' arte più antica non sono mai cornuti, nè giova molto che qualche volta sui vasi si trovano Satiri imberbi calvi perchè non hanno corna, sicchè pare che Luciano abbia aggiunto quell'attributo per meglio rilevare il carattere effemminato di tutta la schiera bacchica, scopo principale di tutto il passo, al quale spetta anche quel *Φρύγες τινὲς ὄντες*, mentre Sileno è *Λυδός*. In ambedue i luoghi i Satiri espressamente vengono chiamati rustici e son distinti da un solo Pane caprino seguente la tradizione più comune dell'arte. Ma Bis accus. 10 la voce Satiri è usata in senso più largo e non significa altro che i sopra detti (c. 9) *Διονύσου θεράποντες*, laonde Pane ben poteva chiamarsi uno di loro, senza che il passo provi ciò che il Wieseler (l. c. p. 9) vuole.

[2] P. e. il vaso attico presso Stackelberg, Gräber t. 21 dà al viso del Satiro o Sileno barbato qualche tratto caprino.

[3] Le corna e i tirsi non dubbii (cf. il tirso della Baccante sulla nostra cista) vietano di vedervi una coppia nuziale umana. Sono esseri bacchici riuniti con uomini che godono la loro compagnia. Un concetto più preciso difficilmente si trova.

aguzzi,[1] ha l'onore di sorreggere lo stesso dio Bacco. Da molte teche di 211 specchî etruschi c'è nota la composizione, probabilmente nata già nel secolo quarto, di Amore chi sostiene Bacco, e qui per la prima volta vediamo Pane umano, il quale presenta tante analogie con Amore, fare lo stesso servizio a Bacco che là Amore, talchè è molto probabile che tanto il Satiretto, che nell'arte greco-romana vediamo generalmente in simili rappresentanze, quanto il Pane caprino, che tal fiata pur vi scorgiamo, sieno stati sostituiti più tardi, quando era scomparso così quell' Amore bacchico[2] come Pane umano. — In fine rileverò un vaso dipinto etrusco (Mus. brit. n. 1681 [F 484]) con Pane umano in bacchica rappresentanza tenente i crotali ed un ramoscello. — Pane caprino imberbe e barbato pure si scorgono sopra degli specchî.[3] — Che se or aggiungiamo a questi i nostri due monumenti e riflettiamo, che Satiri cornuti e rustici non se ne rinvengono affatto, troviamo un perfetto accordo colla pittura vasculare: soltanto che l'arte etrusca come nella figura di Eros così in questa di Pane mostra uno stadio un po'più recente, adoperando Pane anche nella sua forma umana, a quel che c'è dato giudicare quasi sempre in rappresentanze bacchiche. Inoltre la nostra teca (B) offrendoci una composizione proprio alessandrina ci dimostra il fatto ben importante che ancora l'arte del terzo secolo non conosceva soltanto Pane umano, ma anzi tentava di rappresentare perfino il nuovo mito della poesia alessandrina di Pane ed Eco dando le forme umane a quello. Quindi possiamo con probabilità conchiudere, che quel sopra discusso cambiamento nel tipo dei Satiri collo sparire di Pane umano non aveva luogo prima della fine del secolo 212 terzo all'incirca,[4] e che le pitture delle città del Vesuvio, non conoscendo quasi più quella forma di Pane, non devono in questo punto risalire ad originali più antichi del secondo secolo.

[1] È da correggere in alcuni punti la citata descrizione, la quale riconosce qui un Satiro, ma le corna piccole mi parevano incontestabili; il naso è retto e manca la coda, gli orecchî sono aguzzi. — Lo stile si può dire eccellente; soltanto le proporzioni sono troppo svelte, le gambe troppo lunghe ed il petto troppo stretto, sicchè molta analogia con questa offre la figura della strigile Mon. IX 29 anch'essa di Palestrina.

[2] Furtwängler Eros p. 80 [oben S. 52].

[3] Mon. IX 29 [Etr. Spieg. V Taf. 45] imberbe coll' iscrizione Painiscos; probabilmente anche Gerhard, Etr. Spieg. t. 311; barbato ib. t. 150. — Il ch. Wieseler l. c. p. 17 ravvisa Pane nelle sembianze di Satiro cornuto sopra lo specchio presso Inghirami, Mon. etr. ser. II 28; ma nella testa un po'guasta le corna sono tutt'altro che certe.

[4] Debbo mentovare qui come appartenente probabilmente al terzo secolo o, per l' invenzione almeno, forse al quarto, il frammento bellissimo di un vaso die marmo nel museo Lateranense (Garrucci t. 43, 4 [Helbig, Führer[2] 662]). Sopra esso è a vedersi Pane umano colla coda in mezzo al tiaso bacchico, in modo tutto analogo come appare su qualcuna delle ricordate pitture vasculari. Le sue corna lunghe aderenti ai capelli differiscono molto da quelle piccole dei Satiri rustici, coi quali egli non ha che fare. Una replica meno ben riuscita della medesima figura si trova sopra un altro vaso bacchico nella Gall. dei candelabri n. 210 (Gerhard, Ant. Bildw. t. 108), ove però la superficie è così cancellata che le corna non si distinguono più.

Lascio ad altra occasione lo sviluppare più diligentemente e mettere in connesso più largo i punti della storia di Pane e dei Satiri accennati qui; perchè ora mi preme soltanto di fissar la posizione storica dei nostri due monumenti.

A questo scopo non debbono tralasciarsi alcune particolarità: ed in prima, che è comune ad ambedue i nostri Pani il pedo. Era questo il solito attributo di Pane da Luciano appunto descritto (Bacch. 2) colla siringa in una mano e la *ῥάβδος καμπύλη*, il bastone ricurvo, nell' altra. È curioso però che non era ricurvo in tutti i tempi il pedo. Giacchè osservando le più antiche rappresentanze di Pane, quelle del secolo quarto, non iscorgiamo mai il pedo ricurvo ma sempre un diritto bastone nodoso od una piccola mazza. Così su quella bella moneta degli Arcadi, ove siede sull' Olimpo (Period. numism. III 3, 9) o su quella di Messana, ove scherza colla lepre (ib. III 1, 6) ed anche sopra un rilievo votivo di Megara (Wieseler, Abhandl. d. K. Ges. zu Göttingen vol. XX) appartenente al quarto o terzo secolo, Pane umano non porta che il bastone semplice, e questo rimane il suo attributo anche in tutta la pittura vasculare, non solo nello stile del quarto sec. (come nel vaso di S. Martino p. e.), ma e sì in quello più recente.[1] Questa piccola mazza del resto è uno strumento da caccia assai comune nei vasi dipinti e vedesi anche in altri monumenti più recenti,[2] mentre 213 il pedo rincurvo è affatto estraneo alla pittura vasculare, se si eccettuino pochi esempî di epoca più recente,[3] ed è invece costante per Pane ed i Satiri nei monumenti dell' epoca greco-romana. Quelli dell' arte etrusco-latina recente s'interpongono anche qui tra gli uni e gli altri: sulla cista Ficoroni i cacciatori si servono ancora di quelle mazze diritte. Ma alcuni altri monumenti prenestini mostrano il pedo adunco vero e proprio. Un Centauro p. es. lo usa qual arma nella cista Barberiniana che ha per manico quel bel gruppo or ora descritto [oben S. 154]; così si trova presso il cacciatore Ganimede nella teca di specchio nei Mon. VIII 47, 2 nè manca in mano di uno degli Amorini sullo specchio sopra dis-

[1] Cf. p. e. Gerhard, Apul. Vas. t. 8; t. E 3, 4; Millingen, Vases div. 43; Revue archéol. (1849) V Taf. 100 etc.

[2] Cf. Stephani CR. 1861, 37 e specialmente 1867, p. 68 n. 3, ove vengono citati parecchi esempi. — Anche nel rilievo sepolcrale attico di buon' epoca riprodotto negli Annali 1876 tav. d'agg. H [Brunn-Bruckmann 469] la mazza è riferibile alla caccia così come il cane.

[3] Due vasi a figure nere di lavoro etrusco il più trascurato, uno nel museo Gregoriano e l' altro presso il sig. Aug. Castellani, lo mostrano in mano di cacciatori di lepri. — Nei vasi pugliesi si trova rade volte una forma che si avvicina a quella dell'arte recente; anch' essa ha l' estremità un poco incurvata, ma non tanto che formi un uncino. Cf. Panofka, Mus. Blacas t. 7; Bull. arch. napol. I 3 = Stark, Niobe t. II; della stessa specie sono i bastoni dei due Pani nel vaso non pubblicato a Napoli n. 3218 B, mentre negli altri casi ove il catalogo dell'Heydemann parla di un pedo non si vedono che bastoni comuni; nel n. 3244 la parte superiore del cosidetto pedo è di ristauro moderno. — Il pedo che si vede insieme a due bastoni regolari nel vaso di stile bellissimo presso Millingen, Anc. mon. t. 18 o si ha da corregger dietro il disegno — del resto però molto più inesatto — del Millin, Vas. peints II 11, o è un'eccezione isolata.

cusso, il quale anche in tutto il rimanente mostra l' influenza alessandrina (Gerhard, Spiegel t. 329); finalmente in un altro specchio (ib. t. 304) lo tiene un giovine bacchico poco chiaro, probabilmente un Satiro, e questo sarebbe il primo esempio di siffatto uso. La conclusione che c' è dato ritrarre da cotali fatti, che cioè il pedo rincurvo non si adoperava nel sec. quarto e sol veniva in uso verso la fine del terzo sec., sta in perfetto accordo colle notizie degli autori; giacchè Senofonte Cyn. VI 11, 17 nomina come arma comune per la caccia delle lepri la mazza τὸ ῥόπαλον, mentre il pedo, τὸ λαγωβόλον, non vien allegato prima dei tempi alessandrini (presso Teocrito ed in epigrammi dell' Antologia.)[1] Sui nostri due monumenti per conseguenza il pedo può servire di nuovo argomento 214 per mostrare l'influenza dell'arte alessandrina.

Un altro attributo proprio di Pane è la siringa che vediamo suonata dall'Amorino della nostra teca (B). Essa pare il più antico attributo di Pane e non difetta quasi mai nelle rappresentanze attiche di Pane caprino, caratterizzandolo essa come pastore, laddove la mazza o il pedo accennano piuttosto al dio cacciatore. Ma queste due qualità, di pastore e di cacciatore, erano riunite in Pane fin da principio (cf. l'inno omerico[2]) come lo erano in tante altre persone mitologiche, le quali vivevano nei campi e nelle selve; così Endimione (cf. Jahn, Arch. Beitr. 71), così Narcisso (Wieseler, Narkissos p. 14), Paride e Ganimede, tutti si rappresentavano ora cacciatori ed ora pastori. Ed è poi tanto vero che Pane umano è anche cacciatore, che delle volte egli porta una o due lancie.[3] Ma ritornando alla siringa essa presenta in B una forma rimarcabile tanto pel numero delle canne, che sono dodici, mentre il solito numero era sette od anche nove (Theocr. id. 8, 18), quanto per l'egual lunghezza delle canne, contraria all'uso comune dei monumenti greco-romani (cf. Ovid. Met. 1,710 disparibus calamis), di guisa che la diversità del suono doveva essere prodotta dalla diversa situazione dei fori. Nei monumenti la siringa più corrispondente alla nostra è quella sopra un vaso di marmo nella villa Borghese, che ha pur dieci o dodici canne eguali (la pubblicazione negli Annali 1863 tav. d'agg. L, 1 [Hauser, Neuatt. Rel. S. 24 Nr. 32] in questo punto non è esatta). Ma la forma rettangolare in generale senza dubbio è la più antica, perchè essa esclusivamente si trova in tutta l' arte fin al morir della pittura vasculare, mentre l' altra più nota a canne disuguali venne in uso soltanto coi monumenti greco-romani. La siringa più antica nell' arte è sul vaso François, ove la Musa Urania la suona, di forma rettangolare e di nove canne. Seguono, dopo un lungo intervallo, i monumenti del sec. quarto, specialmente le belle

[1] Cf. Stephani, CR. 1867 p. 67. Evidentemente falsa è l' opinione dello Stephani che il ῥόπαλον di Senofonte sia identico col λαγωβόλον degli autori più recenti.

[2] Egli è tanto νόμιος quanto ἀγρεύς; non c' è che Nonno Dion. 14, 87 che distingua due Pani diversi secondo questi cognomi.

[3] P. e. sulle note monete di Pandosia e sul vaso presso Gerhard, Apul. Vas. t. E 3 e probabilmente nella summentovata statuetta del Peloponneso di recente scoperta [S. 148, 1].

215 monete dell' Arcadia e di Sicilia, in cui Pane umano ha sempre codesta siringa di canne eguali (cf. Period. numism. III 3, 2. 7. 9) e tale si scorge pur anco in tutti i migliori esemplari di quel Pane attico caprino avvolto nella pelle.[1] Nella pittura vascularia del quarto e terzo secolo non di rado essa è ricoperta da una larga fascia per modo che non si veggano che le estremità delle canne; inoltre vi si aggiungono delle strisce incrociate, nonchè un filo da essere portata più comodamente.[2] Per non conoscere abbastanza bene questa forma alcuni dotti la hanno cambiata delle volte con un diptychon, ciò che era cagione di spiegazioni falsissime.[3] I monumenti etruschi poi ritengono ancora quest' antica forma della fistola (cf. oltre la nostra teca lo specchio presso Gerhard, Etr. Sp. t. 150), di modo che quella a canne disuguali per quel ch'io sappia, cominci soltanto coll' epoca greco-romana.

Avendo esaminato gli attributi osserviamo il vestimento dei nostri Pani: in B egli siede sopra una clamide, veste che non è rara a trovarsi data a Pane umano come segno della natura sua nobile ed umana. Così lo vediamo già sulle belle monete degli Arcadi e di Pandosia e sul rilievo votivo di Megara (Wieseler, Gött. Abhandl. vol. XX [Berlin 711]); sopra i vasi dipinti la clamide sembra addirittura più in uso della pelle.[4] Interessante sotto questo riguardo è una statuetta 216 di terracotta nel Museo britannico[5] ritraente Pane umano cornuto, che assiso

[1] Cf. anche la statuetta di Cipro presso Döll, Samml. Cesnola VII 7, [Cesnola coll. I Tat. 119, 868] senza testa, una volta forse Pane umano. — L'originale del sopracitato vaso della villa Borghese senza dubbio rimonta al sec. quarto a. C.

[2] Di un gran numero ecco alcuni esempî: Gerhard, Mysterienbild. t. 1; Apul. Vas. t. 8; Mon. d. Inst. IV 14; IX 52; 32. 33; Panofka, Mus. Blacas t. 7; Minervini, Mon. di Barone t. 18, 19; Stephani, CR. 1862 t. 4.

[3] Cf. Gerhard, Apul. Vas. t. 11, ove l'interno dell'oggetto quadrato che tiene Pane (accanto a Venere) è un po' cancellato, ma si distinguono ancora le due striscie incrociate, per cui non v'ha dubbio che sia la solita siringa, avvegnachè il ch. Wieseler (Gött. Nachr. 1875, 448) riconosca qui un diptychon e cerchi di provare come questo attributo siasi trasferito a Pane da Mercurio. — Un altro esempio è il vaso da Jone, Gerhard, Ant. Bildw. 115 = Élite céram. I 25, ove non solo Pane ma anche Argos tiene la siringa, quest' ultima disegnata un poco in iscorcio e inesattamente, tuttavia si vede che è una siringa. I vani tentativi di spiegare il creduto diptychon di Argos — alla cui mazza tanto bene quadra la fistola — veggonsi raccolti presso Overbeck, Zeus p. 468.

[4] Erroneamente il ch. Wieseler (l. c. p 26) crede che sul vaso Gerhard, Ant. Bildw. 44 siano due Pani, uno colla pelle l'altro colla clamide, giacchè la parte superiore di quest'ultimo è ristaurata e probabilmente non era Pane ma Mercurio che conduceva la dea. Con ciò spariscono anche le difficoltà rilevate dallo stesso Comm. de Pane p. 11.

[5] La notizia di questa statuina la debbo alla gentilezza del sig. Murray. Rispetto allo stile vuolsi appartenga alla stessa classe delle terrecotte di Tanagra; ma la provenienza è ignota. — Nel Museo campano a Capua esiste la statuetta di terracotta di un giovane colla nebride indosso seduto sopra una roccia e suonante la siringa a nove canne eguali; ha i capelli ricchi, il viso nobile e rappresenta forse, benchè manchino le corna, Pane umano.

suona la fistola ed ha la clamide in dosso, così che essa gli pende dal capo, cinto inoltre di una specie di diadema. — Peraltro dobbiamo notare che delle volte anche i Satiri della specie più umana e nobile portano il drappo in luogo della pelle: così, a cagion d'esempio, in modo molto simile alla nostra teca lo ha quel Satiro giovane del monumento di Lisicrate che siede il più vicino a s. di Dioniso qual suo ministro prescelto: e così meritano d' essere confrontati[1] il vaso di marmo nei Mon. IX 45; la bella ara a Venezia, Zanetti, Ant. statue di Ven. II 36 [Dütschke V, 303], e alcuni vasi dipinti come nei Mon. II, 37 e Minervini, Mon. di Barone t. 16. Quanto alla nebride ond' è fornito Pane in A, mi contento d' osservare che la maniera di rannodarla nel mezzo del petto pare essere scelta con gran predilezione dagli artisti etruschi pei Satiri (cf. gli specchî presso Gerhard t. 69. 101—105. 302. 308).

Gli orecchi poi sono animaleschi in B come generalmente nelle statue e busti di Pane umano, mentre i vasi dipinti per lo più glieli danno umani. In A non sono accennati nè in Pane nè in alcuna delle altre figure della nostra cista — una trascuratezza tutt' altro che rara nei monumenti etruschi, specialmente graffiti, ove a figure che debbono essere Satiri mancano invece ben spesso o gli orecchî o la coda o ambedue i segni caratteristici,[2] non avendo gli Etruschi quel senso pel tipico posseduto dai Greci.

Infine merita pure speciale attenzione l'atteggiamento del nostro Pane in 217 A. Come abbiamo già accennato, egli danza dietro la musica di Sileno, insieme colla Baccante a destra, ed è evidente eseguire essi due una contraddanza simile a quella usata tutt'oggi in Italia, alzando cioè un braccio verso il capo e abbassando l'altro. Le gambe naturalmente devono corrispondersi in croce colle braccia, come le vediamo nella Baccante; per cui quelle di Pane non sono disposte ammodo, giacchè avrebbe dovuto o muover in avanti la gamba destra — ciò che non avrebbe corrisposto tanto bene colle gambe della Menade — o alzare il braccio destro — ciò che impediva quell' Amorino nell' aria. — Tale concetto nella giusta sua forma si riscontra non di rado in statue e rilievi, e sono Satiri giovani che si rappresentano così. Dapprima dev'essere mentovata una statua di Tessalia (Schöll, Arch. Mitth. t. V 11 [Athen 239]), ove il viso mostra ancora il tipo nobile della fine del quarto secolo; il concetto non fu riconosciuto dal Friederichs, il quale (Bausteine n. 658 [Friederichs-Wolters 1429]) lo spiega per un aposcopeuon; anche il Matz credeva (Annali 1870, 101) che la figura che appartiene al tipo in discorso sul rilievo del teatro di Bacco (è il Satiro dietro Bacco, cf. Mon. IX 16 [Brunn-Bruckmann Taf. 15]) voglia coprirsi la testa; mentre

[1] Gli esempî addotti anni fa dal Wieseler, Satyrspiel p. 177 sono problematici tutti quanti.

[2] Gerhard, Etr. Spieg. t. 81, 2. 69. 308. 349. 304 il giovane colla pantera ed il pedo. 150 il giovane sul quale Ercole s'appoggia, evidentemente doveva essere un Satiro; Pane caprino gli è da canto; t. 295 secondo l'analogia di rappresentanze più chiare e distinte anche qui era inteso Marsia.

il vero concetto, dico il movimento di una danza, risulta chiarissimo dalla posizione delle gambe, le quali toccano il suolo soltanto colla punta dei piedi, e dallo stesso confronto colla nostra cista. — Importanti poi sono tre statue del Museo nazionale di Napoli [Furtwängler, Satyr von Pergamon S. 14]; due [1] hanno le teste e braccia moderne, ma i torsi sono di lavoro ottimo: rappresentano corpi molto svelti, graziosi e nobili; e con ciò combina anche la mancanza delle code, mancanza che osserviamo pure in un altro tipo di Satiro dell' epoca Prassitelia.[2] La terza statua è di lavoro mediocre, ma ha la testa antica, la quale, come quella della statua di Tessalia, corrisponde tanto bene col tipo di quel così detto Satiro Prassitelio che si riposa, che dobbiamo supporre anche l' originale delle statue in discorso essere stato creato ancora nel secolo quarto, di modo che guadagniamo un nuovo 218 tipo importante pel carattere dell'arte in quel tempo. Ma l'originale doveva subire molte modificazioni, alle quali forse appartiene già la nebride, aggiunta nella terza statua di Napoli e nella maggior parte delle altre, e senza dubbio il pedo, che vediamo non di rado nella mano abbassata e già sulla nostra cista; la quale circostanza ci fa congetturare, che il pedo s'introduceva, quando un artista del sec. terzo si serviva del concetto in discorso per Pane umano.[3] Ma più tardi mediante altre modificazioni più essenziali anche di questo concetto si formava un Satiro tutto rustico che porta delle frutta nella nebride sul braccio sinistro abbassato ed alza la destra, generalmente col pedo; così in una quarta statua di Napoli (Gerhard, Neap. ant. Bildw. n. 34 [Satyr von Pergamon S. 14]), ove il pedo è in parte antico e la testa coronata di pino (erroneamente creduta moderna dal Gerhard) ha delle piccole corna ben adattate al tipo rustico del viso e di tutto il corpo, al quale adesso non manca più neppure la coda. Al medesimo tipo appartengono poi le celebri statue di rosso antico nel Vaticano

---

[1] Gerhard, Neapels ant. Bildw. n. 65 e 69; una è pubblicata molto insufficientemente da Clarac, Musée 678, 1581. Le due statue sono repliche identiche ed anche del medesimo marmo.

[2] Dico quello che versa da bere.

[3] Anche nel cratere Chigiano (Welcker, Zoegas Abh. t. 5, 13 [Matz-Duhn 3687]) la figura rispettiva è cornuta e sta in mezzo fra Satiro e Pane. — Il pedo riunito col nostro concetto si trova poi specialmente in una bella statuetta nella casa di Lucrezio a Pompei, che conserva però la testa del tipo antico; molto simile a questa è la statua dipinta parimente pompeiana mentovata nel catalogo dell' Helbig al n. 432. Vi appartengono pure la base di un candelabro presso Visconti, Mus. P. Cl. V t. A 2 ed un torso della Galleria dei candelabri (n. 25), ove si è conservato un pezzo del pedo nel braccio sin. abbassato. — In modo tutto analogo si dava il pedo anche al cosidetto Satiro Prassitelio: nell' esemplare del Braccio nuovo del Vaticano (n. 120 [Amelung, Vatican I Taf. 19 Nr. 120]) un pezzo del pedo al braccio destro superiore è antico; inoltre al capo è aggiunta una corona di pino. — Altri esempî del nostro Satiro danzante, ma colle braccia ristaurate in modo falso, vegg ansi presso Clarac, Mus. de sculpt. 716 D, 1685 D; 711, 1693 A; 718, 1719.

[Amelung, Vatican II, Taf. 76] e nel Campidoglio [Helbig Führer[2] 534] e molte altre (cf. Clarac t. 716, 1707; 716D, 1685E).[1]

In ultimo luogo non vogliamo tralasciare i vasi dipinti; ma, come tanti altri concetti statuarî del sec. quarto, anche il nostro non sembra essersi divulgato molto in questa pittura popolare, ed i pochi esempî che si potrebbero citare (come Tischbein, Vas. Ham. II 44; Millin, Peint. de vas. I 67; anche due a Napoli descritti da Heydemann n. 961 e 967) non debbono con necessità essere derivati 219 da quell'originale statuario.

Se adesso ci rivolgiamo alla Baccante che eseguisce la contraddanza con Pane sulla cista nostra, troveremo che il concetto è l'istesso, e se non vi fosse quello scambio nel movimento delle braccia di Pane, tutte le membra si corrisponderebbero esattamente. Mettendo in avanti la gamba destra ella alza il braccio sinistro, abbassa il destro e rivolge il capo all'indietro verso il compagno. Più notevole ancora si è che tutta la persona fuorchè la fronte ed il naso è avviluppata nel mantello. Non voglio parlar a lungo intorno tutte le danzatrici velate simili in qualche punto alla nostra, ma mi limiterò al più necessario. E dapprima conviene osservare che il nostro non è il solo monumento di arte italica che ci mostri tale concetto; anzi lo troviamo sopra due ciste prenestine. In una (Gerhard, Akadem. Abh. t. 57. 58) la Baccante danza pure insieme con un Satiro giovane, senza però piegar all'indietro il capo, essendo già rivolta con tutto il corpo verso il compagno, e senza sollevare il braccio; ma la disposizione del mantello è l'istessa; il rialzo sulla testa, che rassomiglia molto a un berretto frigio, probabilmente è cagionato da un alto ciuffo. Nell' altra cista (Barberiniana, descritta nel Bull. 1866, 80) o, a dir meglio, in altre due, esistendo questa in due repliche identiche, la figura rispettiva, riunita con altre senz' alcun senso chiaro, corrisponde ancor più alla nostra, perchè solleva il braccio destro verso il naso lasciato scoperto dalla veste, ed abbassa l'altro; il movimento delle gambe non è visibile trovandosi nascosto da un uomo inginocchiato.[2] Modificato in altra guisa troviamo il nostro concetto sulla pittura parietale di Capua nel Bull. arch. nap. n. s. II 13 [Jahrbuch des Arch. Inst. 1909 S. 111, 25]; vi troviamo il ripiegamento del corpo ma le braccia sono disposte in maniera diversa. Ad ogni modo queste pitture di Capua sembrano appartenere allo stesso tempo e sviluppo delle ciste prenestine.

La questione, donde prendessero gli artisti del Lazio e della Campania la conoscenza di questo concetto, si scioglie, se ci ricordiamo che già i vasi dipinti del secolo terzo fabbricati nell'Italia meridionale lo conoscevano e adoperavano 220

[1] Sono modificazioni meno importanti, se egli porta invece di frutta Bacco fanciullo stesso: Gerhard, Ant. Bildw. 103, 1 e sul sarcofago ib. 110, 1; a. t. 102, 1 egli porta un' otre sul dorso, ma il movimento di gambe e braccia è il medesimo.

[2] È per questo che tutto il concetto della donna nella descrizione summentovata è stato male inteso: ella danza senza dubbio e non fa conversazione.

non di rado:[1] come in tanti altri punti, anche qui le ciste latine stanno sotto l' influenza di questi vasi. Ma se già nel terzo sec. il concetto era tanto divulgato nei vasi d'Italia, secondo tutte le analogie dobbiamo supporre con necessità, che l' originale o piuttosto gli originali di questo e dei simili concetti rimontano almeno alla fine del sec. quarto e sono anteriori all' epoca cosidetta alessandrina, nella quale però era ancora molto in uso;[2] ma nell' epoca romana prevale sempre più la tendenza a denudare anche le Baccanti ed anche fra le pitture pompeiane sono soltanto pochissime figure decorative isolate[3] che ripetono ancora il motivo antico. — Così possiamo stabilire almeno certi limiti di tempo nei quali si usava il nostro concetto.

Ma c' è ancora un' altra Baccante velata nella stessa guisa sulla nostra cista; essa però pare riposarsi dalla danza appoggiandosi colla mano destra a quell'alto pilastro ed incrocicchiando le gambe. Il medesimo pilastro è il termine a cui tende anche la terza Menade, la quale non è velata; porta oltre il chitone anche un gran mantello, ha i capelli corti, e regge il tirso colla sinistra, mentre tien protesa la destra dietro il pilastro, muovendo verso questo con passo di danza. Così fanno pure i due Satiri che vengono l' uno da destra e l' altro da 221 sinistra, in perfetta simmetria rivolgendo ambedue un poco il capo e apportando ambedue cose necessarie per un convito. Pare pertanto, che quel pezzo architettonico, un muro disegnato in iscorcio e decorato sulla fronte quale anta con un capitello ionico, debba significare l' entrata di un qualsiasi edificio o tempio, nel quale la comitiva, dopo la danza, vuol ricrearsi. Una parete viene anco accennata da quegli oggetti sospesi che si scorgono a destra del Satiro col cratere e che hanno tutta l' apparenza di una spada e di un unguentario. Meno chiaro ancora è il significato di quell' oggetto che pende dal secondo pilastro minore dietro la donna danzante (forse è un paio di scarpe? cf. Élite céram. II

[1] Cf. intorno a tutte le figure simili Helbig, Untersuch. über d. camp. Wandgm. 316; mi basta aggiungere un esempio di grandissima analogia colla nostra figura, la Baccante sul vaso ruvese Arch. Ztg. 1872, t. 70 che è tutta velata e che pur rivolge il capo indietro. — È peraltro da osservarsi che figure di donne col capo e viso velato fino al naso nelle pitture vascolari occorrono con maggior frequenza in istato tranquillo che non danzanti, il quale costume è stato bene spiegato per un passo di Dicearco da Stephani, Ant. du Bosphore II 45 e CR. 1861 p. 7 (ove però senza differenza vengono citate persone tranquille e danzanti).

[2] Cf. Helbig l. c. e Heydemann, Marmorbildw. in Athen n. 701 p. 252. — Ai rilievi si aggiunga il cratere Borghese Annali 1863 tav. L, 1, che vedemmo rimontare al quarto o terzo sec.; il concetto di una delle Ninfe è l'istesso come quello della cista; soltanto il braccio non è alzato più che orizzontalmente così come quasi in tutte le altre repliche. Colle sole estremità cambiate si vede il nostro concetto nel rilievo del puteale vaticano Gerhard, Ant. Bildw. t. 13 [Amelung, Vatican I, Taf. 97]. — Alle statuine si deve aggiungere un bellissimo bronzo a Torino che fra poco sarà reso pubblico dal sig. Heydemann. [Verhüllte Tänzerin, 4. Hall. Winckelmannsprogr.]

[3] Della villa di Cicerone: Pitt. d'Erc. III 29.

49). Alla destra poi del Satiro o Sileno con l' otre è sospesa una lira di tartaruga, certamente più convenevole a così fatta compagnia che non la spada. Tutto lo spazio rimanente è caratterizzato come aria libera da que' due uccelli i quali servono a un tempo di riempimento. E con quest' ultimo scopo si ripetono anche sopra altre ciste senz' alcun' altra significazione (cf. p. e. le ciste Barberiniane descritte nel Bullettino 1866, 79, 80 e 39; un' altra del signor Aug. Castellani mentovata nel Bull. 1867, 133, ed altre). Gli è desso un costume antichissimo, il quale già si osserva nelle note patere di Cipro e di Palestrina (p. e. Musée Napol. III t. 12 o Mon. d. I. X 31 e 33) e che poi svanisce per riapparire in questi recenti prodotti prenestini.

Adesso ci rimangono ancora da esaminare sulla nostra cista l'un dopo l'altro, i cinque Satiri e Sileni. — Quello in mezzo fra Pane e la Baccante velata suona la doppia tibia, azione che si può dire propria di Sileno e che spesso occorre nei vasi dipinti, nei rilievi della cosidetta visita di Bacco ad Icario, ove tutta la figura di Sileno ha qualche somiglianza colla nostra, e neppure manca negli altri monumenti etruschi o latini, trovandosi sopra tre ciste prenestine (Barberiniane, cf. Bull. 1866, 79 n. 6; 80 n. 7; 81 n. 8) accovacciato presso alcune donne ignude in atto di suonare la doppia tibia. Anche il mantello ed i stivali sono proprî del Sileno molle. Il secondo sta a cavalcioni d'un capro tranquillamente, regge colla mano sinistra le redini e posa la destra sul collo dell' animale. Egli è calvo e coronato di ellera come il suo compagno, però ha la barba più lunga, il ventre più grosso e un po' peloso; il panneggio poi è più corto 222 e gli pende dalla spalla sinistra. Per riempire lo spazio è disegnato un rialzo fra le gambe del capro, e dietro di lui serve allo stesso scopo un' oca. Secondo il solito idealismo dell' arte greca qui accettato dai Latini, il Sileno è troppo piccolo in confronto del capro; ma d'altra parte se fosse più grande, mal potrebbe cavalcare così piccolo animale. Sono parecchie le persone mitologiche che talvolta cavalcano la capra e spesso si vede Mercurio,[1] e non di rado anche Venere e Amore, e nel ciclo bacchico poi, col quale quest' animale stava sempre in istretta relazione, si trovano Sileni o Satiri del tipo antico e Menadi già sopra vasi a figure nere[2] e Bacco stesso sopra uno di stile severo (Mon. VI, VII 67). Tuttavia il Sileno del comune tipo recente non è troppo ovvio sopra la capra e nell' arte romana egli suol servirsi a preferenza d' un animale più forte, cioè dell' asino. Sulla capra però si vede in una statua, in un rilievo e in alcune pietre incise.[3]

---

[1] Cf. Stephani, CR. 1869 p. 93.

[2] Cf. Stephani l. c. p. 70; 72. [Furtwängler, Münchener Sitzungsber. 1899, II S. 590].

[3] Cf. Stephani l. c. p. 67, 5 il quale oltre la statua presso Clarac 731, 1759, il rilievo lateranense (n. 116 del catalogo) e le gemme aggiunge anche la statuina della Gall. dei candelabri (Clarac 733, 1768); ma questa non offre nè capra nè Sileno, giacchè l'animale appartiene ad una specie africana ed il cavalcatore mostra il corpo (rotto in due pezzi)

Di contro al nostro Sileno viene ballando un giovane Satiro, che poggia la destra al fianco e stende il braccio sinistro. Al movimento delle braccia corrispondono le gambe in croce. I capelli irsuti, ed il naso camuso lo caratterizzano un Satiro della classe inferiore, benchè l' espressione del viso, che non è greca, si debba ascrivere all' artista latino. Il suo atteggiamento trova analogie anco nei vasi dipinti;[1] ma in relazione più intima pare stia con un bellissimo tipo di Satiro spesso ripetuto sopra rilievi di basi da candelabro o di vasi di marmo,[2] ove il braccio sinistro proteso è però sempre coperto della nebride e 223 il capo è più inchinato e distinto qualche volta da lunghi capelli. Tuttavia quest' analogia non basta per affermare che la cista stia sotto l' influenza di quel concetto dei rilievi, che senza dubbio però anch' esso rimonta almeno al terzo o forse quarto secolo.

In mezzo, tra il Satiro ed il Sileno, si osserva dietro di un' ara con due gradini un erma itifallico barbato colla faccia un po' satiresca, senza dubbio Priapo, fatto semplicemente di legno, come lo solevano fare i contadini. È per altro degno d' attenzione che una cotal forma d' erma e in generale gli ermi di Priapo non si trovano nella pittura vascularia, la quale conosce soltanto ermi di Bacco e di Mercurio nella forma semplice col fusto non interrotto (cf. la dotta dissertazione del Gerhard sopra gli ermi [vgl. Ephemeris 1908 Taf. 8]). Pare che anche questa particolarità stia in relazione col fatto confermato altrove, che tutti gli elementi propriamente rustici non venivano introdotti nell'arte altro che dopo lo sviluppo rappresentatoci dai vasi dipinti. E quanto all' erma di Priapo, la nostra opinione viene confermata dagli scrittori antichi, fra i quali, per quel ch' io so, Teocrito (epigr. 4 [Bucolici rec. Wilamowitz S. 82]) è il primo a descriverci un tale erma. E le sue parole corrispondono in modo singolare colla forma del nostro erma, giacchè egli non solo lo chiama di legno, ma *τριοσκελὲς*, parola male intesa finora e per la quale non conveniva cercare un senso inusitato e poco adattato (cf. Meineke p. 400 della terza sua ediz.), ma che spiegasi perfettamente per quei tre pezzi di legno, onde è fatto l' erma nostro: un pezzo serve di sostegno, l' altro fa con questo un angolo ottuso ed ha il capo di Priapo, il terzo costituisce il fallo enorme, di modo che benissimo potevano confrontarsi i tre pezzi colle tre gambe riunite, simbolo notissimo fra i Greci. Molto meno adattato sarebbe quell'attributo per gli ermi di Priapo, come li vediamo sopra rilievi e pitture dell'epoca romana, perchè il corpo vi è tutt'

di una persona robustissima con pelle rannodata al petto, certamente Ercole. Quanto alla testa essa non vi appartiene affatto e pare quella di un Pane senza corna ossia d'un Satiro barbato.

[1] Cf. p. e. Inghirami, Vasi fitt. t. 99 Satiro barbato. Meno simili sono altri, come Laborde, Vas. Lamberg I 9. 56. [Wien, Sacken-Kenner S. 229 Nr. 169, S. 233 Nr. 199.]

[2] P. e. la base del Campidoglio presso Righetti II 310 [Hauser, Neuatt. Reliefs S. 18 Nr. 21]; il cratere del Salpion, col quale combina un gran rilievo pompeiano a Napoli [ebenda S. 17 Nr. 18]; poi Gerhard, Ant. Bildw. t. 45, ed altri.

umano fino alle anche. La nostra cista ci presenta la forma più antica semplice e rustica, che senza dubbio era in uso nel secolo terzo avanti Cristo.

Veniamo ora al secondo Satiro imberbe che con passo danzante porta un gran cratere. Le sue membra sono pure disposte in croce, così che alla gamba destra corrisponde la spalla sinistra sospinta in avanti e alla gamba sinistra ritirata il braccio destro colla face. Dalla spalla manca gli scende giù la nebride, di cui si vede sul dorso la coda. Il concetto è bellissimo e, come quasi tutti 224 gli altri della cista, preso da un buon tipo greco. Infatti, pressochè identico lo troviamo sopra un vaso di Ruvo,[1] ove si scorge il medesimo atteggiamento pittoresco della nebride e lo stesso contrasto attraente tra la parte superiore del corpo ripiegato all' indietro e le gambe atteggiate al passo.[2] Allo stesso tipo risale anche il Satiro di uno specchio (Gerhard t. 301 probabilmente di Palestrina), ma di esecuzione un po' trascurata. Il concetto appartiene dunque almanco al secolo terzo avanti Cristo, ma pare che più tardi sparisse presto, perchè nei rilievi dell'arte greco-romana non mi sovviene di averlo mai veduto; invece il concetto analogo di un Satiro barbato che porta con ambedue le mani un cratere sulle spalle, occorre non di rado (p. e. Montfaucon, Ant. expl. II 85 = Hübner, Ant. Bildw. in Madrid n. 289).

La figura, che dall' altra parte del pilastro ionico si contrappone a questa ora considerata, regge sulle spalle un otre ripiena, è barbata e calva, è cinta di corona d' ellera al capo ed ha ai fianchi un grembiule rannodato sul di dietro; la coda non si vede, ma potrebbe essere occulta. Dai due Sileni spiegati di sopra codesta figura si distingue per la magrezza delle forme, per la mancanza degli stivali, per il grembiule onde è cinta, di guisa che è lecito dubitare, se essa appartenga alla stessa specie di esseri bacchici coi due Sileni. Quanto al concetto, specialmente nell'arte italica, ognuno si ricorda che la statua del Sileno Marsia sul Foro Romano nel concetto principale presentava molte analogie colla nostra figura. E per quel panno intorno ai fianchi,[3] esso non è raro pei Satiri barbati, ove sta quasi sempre in relazione coll' occupazione loro più bassa, ma si trova per quel ch' io so soltanto nei monumenti greco-romani (p. e. nei rilievi presso Gerhard, Ant. Bildw. t. 109, 2; 112, 2. 3; Zoega, Bassir. t. 76 e cf. Wieseler, Satyrsp. p. 173).

Ma ora la questione è, se infatti abbiamo un diritto di distinguere questa 225 figura come Satiro barbato da quegli altri due Sileni, se dunque insieme con Sileni riuniti possano apparire Satiri barbati,, e poi se o quando nell' arte greca si trovino

[1] Heydemann, Vasensamml. zu Neapel. SA 687. Rochette, Choix de peint. p. 27 vig. 3.

[2] Qualche modificazione è cagionata dalla maniera un po' trasandata del pittore vasculare, al quale faceva più comodo disegnare la testa tutta di profilo e staccare il braccio destro dal corpo. — Molto più si scostano altri, p. e. Tischbein, Vas. Ham. II 44.

[3] Debbo mentovare anche il cane che corre a d. dietro la figura in discorso, ma non pare aver altro scopo che forse di portar il nostro occhio al gruppo seguente.

Sileni in pluralità, insomma vi è da esaminarsi la relazione che esisteva fra Sileno e Satiro per tutto lo sviluppo dell' arte antica e specialmente nel secolo terzo.

Non sembra dubbio che l' origine mitologica e locale dei Satiri e Sileni è ben diversa. La poesia omerica non conosce altro che i Sileni, i quali vengono menzionati nell'inno a Venere (v. 262). Dei Satiri, come servitori di Bacco, essa non ne sa nulla, e se così non fosse, li avrebbe introdotti nell' inno a Dioniso là dove racconta la lotta coi pirati, nella quale il dio è aiutato soltanto dal leone e dall' orso. Esiodo invece pare non conosca che i Satiri, che sono anche da lui messi in relazione colle Ninfe (presso Strab. X 471). Essendo tuttavia tra loro molto simili, presto i Satiri si confusero coi Sileni.[1] L' arte almeno non conosceva per essi differenza di sorta fino a tutto il secolo quinto ed aveva per ambedue un unico tipo, il quale però trasse evidentemente origine dall' idea dei Sileni: gli attributi equini, le unghie (nel tipo più antico), la coda, gli orecchî si riferiscono alla natura di quei demoni dell' acqua, ed il nome di Sileni pare sia anche stato il più comune per quegli esseri, almeno nella vecchia Attica: così l'iscrizione del vaso François li chiama Sileni, non Satiri. Mentre in questo vaso essi hanno ancora i piedi da cavallo, ricevono poi ben presto sui vasi 226 comuni a figure nere i piedi umani,[2] ma nondimeno si chiamavano Sileni, come ce lo prova una tazza a figure nere da Egina con iscrizione (Gerhard, Auserl. Vas. t. 238: cf. Bull. 1830, 129 [Arch. Anz. 1889, 91, 1]). Importante sotto quest' aspetto è anche il Marsia di Mirone; essendo originariamente Sileno egli veniva rappresentato in quel tipo antico che vale tanto pei Satiri quanto pei Sileni, ma che nei tempi più recenti era proprio soltanto ai Satiri barbati. Una volta creato questo tipo di Marsia si conservò per tutta l' arte antica con leggiere modificazioni fino ai sarcofaghi romani più bassi; ed è forse in conseguenza di ciò che gli scrittori, dal quarto secolo av. Cristo in poi, lo chiamano quasi sempre Satiro. Soli alcuni vasi dipinti della bassa Italia e dello stile più libero fanno alcuni tentativi per caratterizzarlo quale Sileno del tipo recente.[3]

[1] Marsia p. e. nella tradizione originaria dell'Asia Minore certamente era Sileno (così lo chiama l'autore più antico che ne parli col nome suo, cioè Erodoto VII 73, e anche Pausania), ma nella Grecia veniva identificato con un Satiro e così si chiama già da Platone (Symp. p. 215 B, cf. Michaelis, Annali 1858 p. 301; 307) in un passo ov' è chiaro che egli non distingue il tipo del viso di Satiro da quello dei Sileni. — Quei Sileni peraltro, con fistola o flauti, mentovati ivi da Platone come armadî degli scultori per le immagini degli iddii, io non me li posso immaginar meglio che mediante quelle figure di Sileni sedenti del tipo antico sul lampadario di Cortona (Mon. III 42; simili altrove). Certamente, secondo le parole di Platone, non erano ermi senza mani, ed è una diversa specie di armadî quella che descrive il Maximus nel passo citato dallo Jahn (Sympos. p. 112 sec. ed.).

[2] Tuttavolta nell'arte etrusca si conservava più a lungo l'antico tipo equino.

[3] Gli son dati gli stivali nei vasi Élite cér. II 64. 67. 74 e Revue arch. II 42 (?), gli orecchi da porco (intorno cui v. più sotto) nel vaso Élite II 72. In due altri egli ha

Ma quando apparisce quest' ultimo? — Due vasi con iscrizioni sono a provarci, che nella prima metà del quarto secolo non si era ancor fissato un tipo speciale di Sileno. L' uno proviene dall'Attica stessa e mostra, in un ricco tiaso bacchico, un Satiro barbato del comune tipo antico, che con ambedue le mani si alza da terra; l' iscrizione lo chiama *Σιλενος*; lo stile è assai libero,[1] ma la forma delle lettere, anteriore ad Euclide, vieta di ritenerlo molto posteriore all'anno 400 a. Cr. L'altro vaso, di pittura più recente, appartiene alla collezione Jatta a Ruvo (catalogo n. 1093); ciascuna figura del ricco tiaso rap- 227 presentatovi ha la propria iscrizione, ma quel Satiro barbato col nome *Σιληνος*, che sta suonando la doppia tibia, non si distingue affatto dagli altri Satiri barbati d' intorno.[2] — Non meno interessante è la rappresentanza di un vaso chiusino dello stile bello, in cui il Sileno (e giusta il mito non è uno della specie, ma *il* Sileno) venendo condotto prigioniero dinanzi a Mida, ha ancora quell'antico tipo, toltine gli orecchî ripiegati in giù, a guisa di quelli del porco (Annali 1844 tav. d' agg. H). Simili tentativi di fissare una nuova caratteristica si trovano anche in altri vasi dello stile bello. Importante è per questo riguardo un vaso siciliano ora a Palermo (Mon. IV 10), ove Sileno prigioniero è distinto dai Satiri barbati soltanto per la mancanza della coda; sullo stesso vaso però alcuni altri segni caratteristici del nuovo tipo sono impartiti ad altri Satiri barbati, dei quali uno p. e. ha le scarpe e due altri gli orecchî da porco.[3] Man mano però il nuovo tipo, che qui è fluttuante ancora, si fissa,[4] per distinguere dalla schiera degli altri un solo Sileno, che più non apparisce in pluralità; anzi di solito sui vasi dipinti egli non viene congiunto più con Satiri barbati ma soltanto con quegli imberbi[5] e mostra di stare così in istretta relazione con

tutta l' apparenza del Papposileno (ma tiene ancor la coda) Élite II 69 e Arch. Ztg. 1869 t. 17. — Forse con questo fatto devesi mettere in relazione un altro, cioè che il Marsia nazionale degli Itali e specialmente de'Latini, quello che non aveva da fare con Apolline ma che si venerava sul foro tanto a Roma quanto nei municipî, aveva (secondo le monete ed i due gran rilievi del Foro Romano) il tipo di Sileno distinto per la grassezza, aveva gli stivali e portava l'otre, però come sui vasi, ancora aveva la coda: probabilmente questo tipo s' è fissato frai Latini nel medesimo tempo (il sec. terzo) quando l' arte dell'Italia meridionale trasferiva la special caratteristica di Sileno al Satiro Marsia.

[1] Sgraziatamente il Dumont (nella Gaz. des beaux arts) Vases peints de la Grèce pr. p. 9 [= Céramiques de la Grèce propre par Dumont et Chaplain II S. 88] non ha pubblicato che un frammento del vaso importantissimo. Una descrizione completa vedi nei Göttinger gel. Nachrichten 1874 p. 11. [Berlin 2471. Samml. Sabouroff Taf. 55.]

[2] Secondo la gentile comunicazione del sig. prof. Heydemann fatta davanti l' originale.

[3] Uno inoltre è tutto calvo, se pur i capelli e la barba non sono invece svaniti.

[4] Mentre il vaso pugliese nel Compte-rendu dello Stephani 1863 t. 5, 3 non gli dà che gli stivali e gli orecchî da porco, altri gli danno anche la grassezza del ventre e spesso il mantello; ma la coda generalmente vien mantenuta ancora nei vasi.

[5] Sul vaso di Pietroburgo n. 851 uno dei due Satiri barbati ha i capelli bianchi senza avere però il tipo speciale di Sileno. — Satiri imberbi con Sileno p. e. Bull. Nap.

quello sviluppo che toglieva la barba ai Satiri comuni. Ed infatti il nuovo tipo di Sileno sta nella medesima relazione coll' antico tipo dei Satiri barbati come 228 i Satiri giovanili: sono ambedue derivati da lui e non appariscono che nello stile sciolto dopo alcuni tentativi nello stile bello,[1] e tuttavia sopra ambedue nella pittura vascularia anche del secolo terzo predomina quel tipo antico.

Non dobbiamo tralasciar un' altra maniera di distinguere il Sileno solo relativamente più frequente nei vasi, ed è il Papposileno tutto coperto di pelo. Non era questo un tipo tutto nuovo, dappoichè già nei vasi a figure nere Satiri pelosi occorrono tal fiata, ma frammischiati agli altri senz' alcuna distinzione.[2] Indi si perdono nei vasi dello stile severo e ritornano, in tutt' altro modo, e non con pelo naturale ma con un rivestimento siffatto e per lo più con stivali, nei vasi di stile libero, dove il Papposileno è una persona ben distinta dalla schiera degli altri Satiri. Non v'ha dubbio che questo nuovo sviluppo sia cagionato dal dramma satiresco, nel quale un Sileno figurava come padre e soprastante del coro dei Satiri, e questo Sileno nel vaso notissimo Mon. III 31 ha quel rivestimento peloso e probabilmente l'avrà avuto anche il Sileno del Ciclope euripideo.[3] Se aggiungiamo all' influenza del dramma il comparire dei Satiri imberbi, avremo le due ragioni che facevano nascere nell' arte del secolo quarto il tipo di un Sileno padre dei Satiri.[4] Infatti anche Papposileno ormai non si trova più in 229 pluralità,[5] ed è persona che sta tutta da sè. Egli è curatore di Bacco fanciullo

n. s. IV 3; V 13, altri. — Più spesso si trovano Satiri imberbi insieme coll' antico tipo dei Sileni o Satiri barbati (che venivano poi rimpiazzati da quel nuovo Sileno solo): così già sul monumento di Lisicrate e sui vasi p. e. Millingen, Coll. div. 1. 2; Tischbein, Vas. Ham. II 51. III 15. I 51; Gerhard, Apul. Vasenb. t. 4. 2; Stephani, CR. 1873 t. 6 etc. (nell' ultimo vaso il Satiro imberbe non ha coda, ciò che accade anche altrove nei Satiri più nobili, p. e. Bull. Nap. n. s. V 13).

[1] Quanto ai Satiri giovanili accenno a quelli che non si distinguono dall'antico tipo che per la mancanza della barba e ritengono perciò anche la calvizie. Cf. gli esempî raccolti dal Gerhard, Hyperb. Stud. II 115, 96, ai quali s'aggiungano Mus. Greg. II 18, 2; O. Jahn, Vasenb. t. II e parecchî altri, specialmente alcuni crateri di S. Agata dei Goti a Napoli.

[2] Cf. i vasi di Monaco n. 685 [1444]; Pietroburgo n. 216; Mon. X 8 [Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I Taf. 41] (ov' hanno anche le unghie). Senza compagni in un vaso di Monaco (n. 601 [2088]) e in uno del sig. Aug. Castellani, ove sta in agguato per una donna. Cf. anche il graffito arcaico Gerhard, Ant. Bildw. 56, 2. 3.

[3] Cf. Wieseler, Satyrspiel p. 29.

[4] Questa senza dubbio era l' idea principale del Papposileno e quanto al suo vestimento il ch. Wieseler (l. c. p. 133) avrà ragione, se egli lo riguarda non tanto come animalesco ma come segno della mollizie; ma se egli perciò vuol riferire il passo di Polluce soltanto alla maschera del viso, non posso acconsentire, parendomi molto più probabile che Polluce stesso, dietro la descrizione del suo autore, abbia preso quel vestimento in segno di una natura più animalesca.

[5] Cf. Wieseler l. c. p. 29. — Soltanto il vaso presso Passeri t. 263 = Millin, Vas. peints I 20 (esso esiste ora a Leyden, cf. Janssen, Monum. van het mus. van Outheden

già nel bellissimo vaso di stile proprio attico nel Museo Gregoriano (vol. II t. 26, proviene da Vulci) e porta il suo allievo sulle spalle nella nota statua d'Atene (Kekulé, Bildw. im Theseion p. 16; cf. Friederichs, Baust. n. 621 [Friederichs-Wolters 1503]), ove il suo rapporto col teatro riesce anche più chiaro per ciò che Bacco qual dio del dramma tiene in mano una gran maschera scenica. Quanto al tipo del viso assai espressivo, si scorge il medesimo nel Papposileno del teatro di Dioniso a Atene (Mon. IX 16) che serve di sostegno architettonico e che appartiene probabilmente (cf. Annali 1870, 99) al tempo stesso di quell'altro, cioè al quarto secolo. Una replica esatta di lavoro romano è stata trovata recentemente sull'Esquilino (Bull. com. 1875 t. 14); essa è soltanto cambiata in decorazione di fontana sopportando l' otre traforata. Una particolarità che si osserva molto bene nell' originale (non visibile nella pubblicazione citata) sono gli orecchî pendenti e grassi simili a quelli del porco, ancor essi pelosi. Secondo ciò che mi vien comunicato da Atene, lo stesso si scorge dall'osservatore attento anche nell'originale d'Atene.[1] Questi tre monumenti statuarî ci porgono la migliore idea del tipo attico di Sileno nel quarto secolo, il quale quanto all'espressione del viso differisce di molto da quello noto da parecchie statue romane (p. e. Mus. Chiaram. I 40 [Amelung, Vatican I Taf. 71], 41; Pio-Cl. I 45), ma dall' altra parte corrisponde perfettamente colla faccia di Socrate, che ai suoi tempi veniva confrontato con Sileno. Però non è qui il luogo di comparare più a lungo i tipi artistici, chè richiederebbesi un lavoro speciale, nel quale si dovrebbe assegnar p. e. anche il giusto suo posto alla celebre statua, conservata in parecchie repliche, di Sileno portante Bacco fanciullo sulle braccia [Furtwängler, Glyptothek 238], ov' egli ha piuttosto le forme svelte e robuste dell' antico tipo dei Satiri barbati anzichè quelle del vero Sileno.[2]

Avendo ormai accennato, come nel secolo quarto quasi contemporaneamente 230 si sviluppava il tipo prediletto d'Atene, il Sileno padre e Papposileno col rivestimento scenico, e quell'altro tipo che si distingue fuor dell'età specialmente per la grassezza e mollizie e che nei secoli posteriori divenne il più comune,[3] desidero rilevar di nuovo soltanto quella toccata particolarità degli orecchî da porco, i quali appartengono ai segni caratteristici di ambedue le forme, con cui si stac-

te Leyden p. 175 n. 1814) offre due Papposileni; ma possono riguardarsi piuttosto per a ripetizione di una sola persona anzichè per due persone diverse.

[1] Anche nella sopracitata statua del Teseo di Atene io poteva osservar questa forma dell'orecchio in un gesso esistente a Roma.

[2] Egli ha anche la coda (almeno nell' esemplare vaticano) e forma evidentemente un passaggio fra l' antico ed il nuovo tipo di Sileno, nato con probabilità quando quest' ultimo non era ancora ben fissato generalmente. — Dall'altro canto pare che quel posteriore tipo di Sileno nelle sopramentovate statue romane, sia derivato dal viso di questo anzichè dal Papposileno attico; ma non posso dilungarmi sopra queste cose, interessantissime peraltro.

[3] La relazione più precisa di queste due forme di Sileno sarebbe ancora a fissarsi: basti adesso d' osservare che non appariscono sui vasi l' una accanto all' altra.

cava il Sileno solo dall' indistinta schiera antica. Non sono rari nei vasi dipinti di stile libero.[1] Ma ciò che vieppiù ci interessa si è che i monumenti etruschi del terzo secolo li danno al loro Sileno quasi sempre, quando pur non vengono tralasciati del tutto come nella nostra cista. La cista Ficoroni invece già offre ben espressi quegli orecchî e la seguono le altre ciste e gli specchî (tutti per quanto io sappia d' origine prenestina).[2] E pare infatti che nell'antico Lazio la relazione del Sileno col porco abbia avuto una speciale popolarità, nè per nulla 231 una moneta di Signia congiunge la testa di Sileno col capo e le gambe di un cinghiale (Poole, Catal. of gr. coins. Italy p. 44). — Del resto anche non pochi monumenti dell'arte greco-romana, che tutti paiono risalire ad originali incirca del terzo secolo, ritengono quella stessa forma degli orecchi, e notissimo è infatti il busto vaticano[3] che in modo ammirabile trasforma tutto il viso di Sileno secondo la natura del porco. Aggiungi assai esempî finora non osservati, come fralle pitture pompeiane almeno un esempio certo si scorge nel grande e bello quadro descritto dall'Helbig n. 1239; e fralle statue parecchî altri, come una statuetta della Galleria dei candelabri (n. 256; inesattamente pubblicata da Visconti, Pio Cl. VII 3) di mediocre lavoro, la quale per il viso risale a quel tipo proprio attico, che si risente puranco benchè più modificato nella statuetta pompeiana di fontana (Mus. di Napoli [Clarac 734 D 1771]) che tiene un gran corno sul ginocchio. Ivi la statuetta di bronzo, ove Sileno cavalca sopra l' otre, ha i medesimi orecchî [Villa Ercolanese Taf. 16, 8 S. 270, 44]. Ma fra i piccoli bronzi merita special menzione una bellissima figurina del museo Kircheriano ritraente Sileno chinato sopra i ginocchî posti esattamente l'uno accanto l'altro, e in atto di alzare le braccia per ricevere un carico: la testa fornita degli orecchî in discorso, come tutto il corpo, risente una moderata severità

[1] Sono sempre intesi quegli orecchî grassi e ripiegati ingiù. Nel vaso sopra discusso Mon. IV 10 non appartengono ancora a un Sileno solo, come poi sempre; p. e. Élite II 72; Arch. Ztg. 1855 t. 83; Bull. Nap. n. s. IV 3; CR. 1863 t. 5, 3. Tischbein II 37 (Papposileno simile sopra un vaso policromo del sig. Simmaco Doria a S. Maria di Capua), molti altri non pubblicati, p. e. Napoli n. 1759, ove la descrizione dell'Heydemann erroneamente menziona un Satiro barbato, mentre è Sileno calvo, con alti stivali e cogli orecchî in discorso; singolare è il modo come è avviluppato. — Lo Stephani CR. 1863 p. 229 menzionando alcuni esempî annovera anche il vaso di stile legato Luynes, Descr. t. 30 che non vi appartiene affatto, i Satiri barbati dell'antico tipo stendendo avanti pieni di cupidigia i soliti orecchî equini.

[2] Cf. il coperchio della cista Mon. IX 22 coll'iscrizione Ebrios; lo specchio ib. t. 24, 5; ib. t. 29 il Sileno coll'iscrizione di Marsia; uno specchio del sig. Aug. Castellani, ove Sileno alzando una corona e tenendo un caduceo (!) sta presso una donna e un altare; anche Gerhard, Etr. Spieg. t. 291 A. — Gli orecchî non sono poi bene espressi nella cista Mon. VI 40 (ove nel disegno paiono umani) e in tre altre Barberiniane descritte nel Bull. 1866, p. 79. 80. 81.

[3] Visconti, Pio-Cl. VI 9. 1 [Amelung, Vatican II Taf. 72 Nr. 321]; la forma di busto è l'originaria.

di stile conformemente allo scopo suo tettonico. Frai rilievi mentovo quel bello del Vaticano pubblicato inesattamente[1] dal Visconti, Pio-Cl. IV 28 [Amelung, Vatican II, Taf. 66] ove occorrono gli stessi orecchî. I quali infine non sono rari in maschere decorative, come si vedono nella grande maschera di marmo nel Laterano (catal. n. 377), in un' altra simile nel museo Kircheriano, in due altre nella villa Albani, poi in quella che tiene il ragazzo nella statua capitolina (Righetti I, 90 [Helbig, Führer[2] 533]) e qualche volta anche ai manichi dei vasi di bronzo (p. e. Napoli picc. br. n. 7749).

Or ci resta di vedere in che relazione stia il tipo speciale di Sileno, svilup- 232 pato come sappiamo soltanto nel secolo quarto, cogli altri Sileni o Satiri barbati. — Sul vaso del dramma satiresco (Mon. III 31) vediamo Papposileno colla barba bianca, ch' è la propria sua maschera, accanto al coro dei Satiri barbati tutti quanti; tuttavia negli altri vasi dipinti, come osservammo già sopra, non viene congiunto con Satiri barbati ma spesso con giovani, e lo stesso accade nei monumenti etruschi o piuttosto latini, ove Sileno ha però la sua special significazione di dio delle acque e delle fontane[2] e non trovasi quasi mai riunito con Dioniso. La nostra cista pertanto introducendolo nel tiaso bacchico anche in questo punto s'avvicina più ad originali greci. Quanto poi ai Satiri barbati, così come sono usati anche nella pittura vasculare più recente accanto ai Satiri giovani, non cessano di comparire neppure nei monumenti etruschi del terzo secolo.[3]

Tutt'altro avviene, se ci rivolgiamo alle pitture parietali di Pompei ed Ercolano, giacchè qui è sparito quasi interamente il Satiro barbato — nel catalogo dello Helbig si trova soltanto due volte e anco come figura isolata: n. 435 e 440 — ed il tiaso consta dei soli Satiri giovani intorno al vecchio loro maestro

[1] Gli orecchî sono disegnati come umani, donde l' errore del Gerhard, Hyperb. Stud. II 112, 84. — Orecchî umani peraltro non possono negarsi neanco nei Satiri giovani dell'arte statuaria, ed in primo luogo debbo mentovare una statua del museo Torlonia a Roma (n. 15 del catalogo ancora fuor di commercio), ove un cattivo corpo porta la bella testa (che non gli appartiene) di un Satiretto molto giovane, coronato di pine e con orecchî umani. Anche due teste del piccolo museo sul Palatino, esse pure coronate di pine, non possono essere che Satiri giovani a malgrado degli orecchî.

[2] E quest'è la sua significazione nelle ciste sopracitate per gli orecchî, e inoltre in quella Annali 1868, 414 n. 71. — È poi a rammentarsi che anche il Papposileno del teatro di Bacco ad Atene è stato cambiato dai Romani in un largitore d'acqua.

[3] Cf. le ciste seguenti: Annali 1866, 159, 3 (Gerhard, Etr. Spieg. t. 6) ove il Satiro rimpiazza il tibicine negli esercizî ginnastici, ciò che non si troverebbe facilmente in monumenti greci; Mon. VI 54; Mus. borb. XIV 40 al coperchio; Bull. 1870, 101; Mon. VI, VII 61—64 piede di cista. Cf. anche gli specchî di stile libero presso Gerhard t. 106; 315 (quello a t. 309 mi pare falso). — Nei vasi dipinti di fabbrica etrusca di stile recente però i Satiri barbati sono più comuni degli imberbi (ve ne sono parecchî non pubblicati nel Museo Gregoriano ed altrove); anche uno dei rari vasi dipinti finora usciti dal suolo di Palestrina, ch'è una piccola cista della solita forma con coperchio, ma senza piedi (alta 0,14; è nel possesso del sig. Aug. Castellani), offre la testa di un Satiro barbato di fronte ad una testa muliebre bianca, più volte ripetuta.

Sileno. La forma antica di quest'ultimo, la forma del dramma satiresco, cioè il Papposileno tuttavia qui è sparito anche lui, e negli altri monumenti greco-ro- 233 mani è almeno divenuto rarissimo. Più di frequente s' incontrano dei Satiri barbati in parecchi monumenti dell' arte greco-romana che rimontano, con molta probabilità, ad originali dell' epoca dei diadochi e riempono così la lacuna fra i vasi dipinti e quelle pitture parietali, dimostrando che anche l'arte alessandrina usava ancora l'antico tipo dei Satiri o Sileni, limitandosi a dargli un'apparenza più nobile, un naso più retto, la capigliatura ricca, e ben distinguendolo dal vero Sileno, al quale adesso non di rado vedesi opposto nella stessa rappresentanza. I monumenti a cui alludo, sono specialmente rilievi di vasi marmorei o di basi, nei quali suol predominare l' influenza dell'arte del quarto e terzo secolo.[1] Molto più raro è riscontrarlo sopra sarcofaghi.[2] — Quanto poi all' arte 234 statuaria l' invenzione del gruppo di un Satiro barbato che ha attaccato libidinosamente un Ermafrodito che ne lo respinge, non può essere anteriore al secolo terzo a. Cr. Di questo gruppo esiste un esemplare a Berlino [Beschrbg. d. ant. Skulpt. 195], un altro è presso Clarac 671, 1736, ma ambedue hanno moderna la testa del Satiro. Però a Roma nel museo Torlonia si trovano due repliche, delle quali

[1] Si confrontino per ciò le basi di Venezia presso Zanetti II 35 [Hauser, Neuatt. Rel. S. 91 Nr. 13]; un' altra molto bella dall' Esquilino (descritta inesattamente nel Bull. com. 1874, 252, 7), ove il Satiro barbato danzante verso d. e rivolgente il capo tiene nella sin. abbassata il tirso e nella d. la patera come pare a modo dei giuocatori del cottabo. Composizioni più grandi sono: Hübner, Ant. Bildw. in Madrid n. 289 [Arndt, Einzelaufnahmen 1690—93]; il cratere bacchico del Museo capitolino (tom. IV t. 58 [Hauser S. 105 Nr. 40]), il cratere coll'insania di Licurgo (Mon. IX 45 [Hauser S. 105 Nr. 38]), e quello che adorna il noto fregio del foro Traiano (Mus. lateran. catal. n. 59); poi nello stesso Museo lateranense n. 324 il rilievo di una colonna, ove il Satiro si distingue chiaramente dal Sileno ed ha pure i capelli irsuti; delle grandi corna caprine mentovate dal catalogo io non poteva vedere nemmanco la traccia. — Non di rado il tipo barbato è frammisto ai Satiri vendemmianti; così sulla bellissima base ov' è pur ancora Papposileno, Mus. Borb. II 11 [Hauser S. 103 Nr. 35a]; sul cratere presso Piranesi, Vasi II 58. 59 [Brit. Mus. 2502] ed il cratere vaticano Beschr. Roms II 2, 277, 24 [Hauser S. 103 Nr. 35c]. — Non è raro il nostro tipo infine neppure in rilievi di terracotta (p. e. Campana, Opere t. 51).

[2] Il bellissimo sarcofago, prov. da Napoli, nel Vaticano (Mus. Pio-Cl. IV 21) d' invenzione stupenda ce n' offre due cinti di grembiali di pelle, nonchè un Sileno contraddistinto agli stivali ed al mantello (le restaurazioni non sono di rilevanza). Sul ricco coperchio del sarcofago lateranense n. 373 (riprodotto ma inesattamente nel punto seguente nei Mon. VI. VII 80, 2) il Sileno non è che uno solo come sempre, e la figura a sin. per la sua magrezza, per gli abbondanti capelli e per la pelle che ha intorno alle coscie, mostra d'appartenere al tipo dei Satiri barbati. — In un sarcofago di Londra (Anc. Marbl. X 39 [Cat. of. Sculpt. 2298]) di due Sileni uno è moderno. Un Satiro barbato sopra il sarcofago ib. t. 37 [Nebenseite desselben Sarkophags]. Per le molte ristaurazioni in gesso non si può addurre per certo il sarcofago Mattei (Mon. Matth. III 8, 1 [Matz-Duhn 2301]) citato dal Gerhard, Hyperb. Stud. II 118. — Piccole barbaccie di maniera proprio barbara portano i Satiri di un sarcofago napoletano assai tardo (Gerhard, Neap. ant. Bildw. n. 452).

una conserva anche la testa del Satiro barbato, coronata di pino e con un' espressione selvaggia, siccome tutto il corpo è robusto.[1] Il celebre Satiro della villa Borghese [Helbig, Führer[2] 987[che suona le tibie anche lui difficilmente sarà anteriore ad Alessandro Magno. — Appartengono qui anche alcuni noti bronzi[2] e principalmente il famoso Fauno di Pompei (Denkm. a. Kunst. II 530 [Friederichs-Wolters 1504]), il quale non è che un Satiro barbato; perchè non v' ha dubbio, che tal fiata si aggiungevano (ma certamente non prima del terzo secolo) delle corna anche ai Satiri barbati come a quegli imberbi.[3]

Alla fine di questa rivista non voglio tralasciar una doppia testa interessantissima del museo Chiaramonti (vol. III t. 91 [Amelung, Vatican I Taf. 47 Nr. 229]), che da una parte offre il solito Sileno dell'arte greco-romana, e dall'altra il miglior esempio del tipo arcaico di Sileno, che ancora non si distingueva dalla schiera dei Sileni o Satiri barbati. Il contrasto è riuscito in modo stupendo e si può indagare fino agli ultimi dettagli.[4] L' intenzione dell' artista di certo non era se non che di rappresentare la stessa persona sotto forme diverse, e così questo prezioso monumento è a provarci di bel nuovo che nei tempi dello stile 235 severo e legato non v' era altro tipo di Sileno che quello comune a tutto il coro bacchico.

Stabilito per tal modo lo sviluppo dei tipi nell' arte e specialmente la nascita del tipo di Sileno come persona che si distacca dalla schiera barbata dei Satiri o Sileni, siamo in grado di renderci conto dei varî termini relativi a questi tipi che vengono adoperati dagli antichi scrittori contemporanei a cotale sviluppo;

---

[1] N. 155 del catalogo [Museo Torlonia 157]; la replica è n. 149 [Museo Torlonia 151]. — Del resto si confronti il gran rilievo del Mus. borb. V 53 [Guida del museo di Napoli Nr. 285], ove il Satiro inoltre ha due piccole corna.

[2] Cf. Bronzi d'Erc. II p. 157 e Clarac 716C, 1715D. Una piccola barba l'ha pure il Satiro ebbro nei Br. d'Erc. II p. 161 [Friederichs-Wolters 1499]; egli inoltre è cornuto, ciò che non si vede nei disegni; una replica della testa di questa statua, anch'essa cornuta ed eseguita in marmo, esiste nel museo Torlonia (il catalogo n. 109 la chiama Marsia [Museo Torlonia 111; Furtwängler, Glyptothek 224]).

[3] Oltre i monumenti mentovati già disopra si trovano delle corna grandi in un Satiro barbato del sarcofago negli Ancient marbl. X 39 [Brit. Mus. 2298] e più piccole non sono rare in maschere decorative di Satiro barbato. Noto in quest'occasione che nell'arte decorativa le maschere di Satiro barbato sempre restavano in uso (cf. p. e. Schöne, Griech. Rel. t. 5. 6. Piranesi, Vasi I 1 sg. 49 sg.) e non di rado, p. e. ai manichi dei vasi di bronzo da Pompei, ritengono il tipo arcaico.

[4] Nel Sileno del tipo arcaico si può osservare la fronte bassa, i capelli irsuti, gli occhi grandi, ma non molto infossati, il naso molto breve e camuso, la bocca sporgente e severa, la barba ed i capelli trattati come una massa coerente, coi dettagli quasi graffiti, la carne magra coll'ossatura marcata ecc. e tutto il contrario nel tipo recente dall' altra parte. La conservazione è ottima e la stessa base antica mostra che non era doppia erma; sono due maschere di decorazione, come le vediamo tante volte fra l' architettura nelle pitture pompeiane.

giacchè per non ritornar all' antica confusione (cf. Wieseler, Satyrsp. p. 198) si deve separare sempre i diversi tempi degli scrittori.

Il primo che rammenti Sileno qual persona isolata, sembra essere Pindaro,[1] e lo fa in un tempo quando l'arte non aveva ancora sviluppato un tipo speciale. Ma è al dramma satiresco che con ogni probabilità si deve la distinta contrapposizione di un Sileno alla schiera degli altri; quella relazione di Sileno come più attempato (Eur. Cycl. 10.) dei Satiri e come padre loro, che troviamo già completa presso Euripide, forse non esisteva molto prima di lui, perchè Eschilo e Sofocle[2] a quel che pare non facevano ancora quella distinzione. L'arte d'allora almeno non conosceva che un solo tipo per tutti e due, ed a questo tipo era comune per lo più il nome di Sileni, ciò che vien dimostrato dalle iscrizioni dei vasi menzionati sopra. La cosa è importante a sapersi, perchè, quantunque il dramma satiresco avesse in seguito sviluppato quella terminologia conservataci
236 da Polluce (IV 142), la quale chiama Satiri tutti, anche gli attempati, e non conosce che un solo Sileno, padre di quelli, il Papposileno, pure gli scrittori del quarto secolo parlano tuttavia di Sileni in plurale, evidentemente nell' antico senso, cioè per quel tipo comune barbato, che predominava anche nella più recente pittura vasculare. Senofonte parla come se vi fossero molti Sileni nel dramma satiresco (Conv. 4, 19 *πάντων Σειληνῶν τῶν ἐν τοῖς σατυρικοῖς αἴσχιστος ἂν εἴην*)[3] e pensa senza dubbio ad un coro barbato simile a quello nel vaso Mon. III 31. — Qanto a Platone egli annovera i Sileni accanto ai Satiri, ai Pani ed alle Ninfe (Leges 12, 18, p. 815 C) e parla del *σατυρικὸν δρᾶμα καὶ σιληνικόν* (Conv. p. 222 D) prendendo evidentemente questa significazione dal coro, nel quale riconosceva dunque anch' egli dei Sileni, e non deve far nessuna specie che la commedia attica antica o almeno Eupolis dicesse Sileni, dove scrittori più recenti avrebbero detto Satiri (Phot. Lex. p. 511 = Meineke, Poet. com. II 575 *Σιληνοί οἱ Σάτυροι Εὔπολις*; cf. Esich. *Σιληνοί Σάτυροι*). Ancora ai tempi d'Alessandro Magno si parlava di Sileni nell'antico senso invece di Satiri e nel discorso di Agide ad Alessandro Plutarco (De adul. et am. 18 = Op. mor. ed. Dübner I 72, 39) dice che, siccome tutti i figli di Giove hanno piacere a *κόλαξιν*

[1] Nel frammento presso Paus. III 25, 2 Sileno è già il curatore di Bacco, nell'altro frammento (schol. Aristoph. nub. 223) Sileno parla come sprezzatore savio della vita umana ad Olimpo — riunione quest'ultima, la quale pare accenni a Marsia, così che Erodoto non sarebbe pel medesimo il più antico testimonio (un'altra allusione al mito di Marsia più antica di Erodoto ha riconosciuta lo Stephani C. R. 1862 p. 84 presso Solone).

[2] Schol. Theocr. 4, 62 (Aesch. Fr. 36. Hermann). — Euripide invece nelle *Βάκχαι*, benchè avesse avuto frequente l' occasione, non mentova che i *μαινόμενοι Σάτυροι* (v. 130).

[3] Ib. 5, 7 egli fa menzione pure dei Sileni come figli delle *Ναΐδες*. — Che poi i figli di Sileno, che nel dramma satiresco erano i Satiri, potessero chiamarsi anch'essi Sileni, almeno nella tradizione locale, ce lo prova un passo di Diodoro Siculo III 72 tratto da qualche autore più antico.

ἀνθρώποις καὶ καταγελάστοις, così anche Bacco Σειληνοῖς ἐτέρπετο. Anzi lo stesso Nicandro (Alexiph. 30) descrivendoci i seguaci di Bacco vendemmianti che bevono il vin nuovo, li chiama Sileni[1] e dà a loro l'attributo di Διωνύσοιο τιθηνοί, mostrando così che egli immaginavaseli piuttosto attempati. — Nulla, c' impedisce di intendere in tutti questi Sileni quell'antico tipo barbato che anche dalle iscrizioni dei vasi dipinti vien chiamato Sileno e che, anche dopo l'origine di un tipo speciale pel Sileno padre, si conservò ed era molto in uso ancora 237 nel terzo sec. a. Cr. Il tipo imberbe per contrario, formato non prima del secolo quarto, mancando d' una più antica denominazione, si chiamava dappertutto col nome preciso fissato dal teatro, cioè con quello di Satiro. Ed ecco che così anche le spiegazioni dei dotti e degli antiquarî posteriori, e quella stessa di Pausania che sarà stata la più comune, si capiscono perfettamente.[2] Nè in verità avean torto quegli altri, i quali, accorgendosi che Sileni in pluralità erano usati soltanto dagli scrittori relativamente più antichi,[3] credevano che Sileni in generale fosse l'antico nome dei Satiri.[4]

Oltre di questi ci rimangono ancora alcuni passi riguardanti i Sileni pluralizzati che crediamo di dover separare dagli altri. Ed in primo luogo cito la pompa di Tolomeo Filadelfo descritta da Calisseno il Rodio autore contemporaneo, nella quale si vedevano non soltanto moltissimi Satiri, ma altresì parecchî Sileni, distinti questi ultimi all' abito più completo per aver essi le clamidi (Athen. V p. 197 e 198a) e gli stivali (p. 198a); ma con φοινικίδες indosso appariscono una volta anche i Satiri (p. 198b), i quali (p. 197 f.) avendo dipinto il corpo erano nudi. Il Sileno isolato si trova una sol volta quale intendente dei Satiri che pigiano le uve (p. 199a). Altro cenno distintivo non c' è; quindi noi dobbiamo supporre che i Satiri fossero imberbi e che coi Sileni giusta l' uso ancora valevole nel terzo secolo s'abbia voluto indicare quell' antico tipo dei Satiri barbati; i quali anche nel dramma satiresco potevano portare un vestimento più completo di quello dei Satiri dell' arte, come ci prova Poll. IV 118; il χορταῖος χιτὼν δασύς, ὃν οἱ Σειληνοὶ φοροῦσιν non può essere infatti, secondo ciò che ha provato il Wieseler (Satyrsp. p. 92 sg. 138 sg.), il costume del Papposileno 238

[1] Ovidio invece, benchè imitatore dei poeti alessandrini, non conosce più Sileni, ma si trova in pien accordo coi monumenti romani, distinguendo dai Satiri l' unico Sileno vegliardo cavalcante sull'asino (cf. Fast. I 399 sg. III 745. VI 324 sg.). Così lo fa pure Vergilio descrivendo (Ecl. 6) il Sileno legato da due Satiri giovanili.

[2] Pausania I 23, 5 dice che quelli tra i Satiri che son maggiori di età si chiamano Sileni. Cf. Etym. Magn. Σειληνοὶ λέγονται οἱ γέροντες τῶν Σατύρων.

[3] Nonno raccogliendo nei suoi Dionisiaca tutti gli esseri bacchici di tutta la letteratura antica, naturalmente accanto di Sileno si serve anche dei Sileni i quali anch' essi sono γέροντες: 44, 25, però essendo di epoca così tarda non ha nessun valore per le nostre ricerche.

[4] V. lo scoliasta a Nicand. Alexiph. 30; vi spettano anche le sopracitate glosse di Fozio ed Esichio.

che inoltre non veniva mai pluralizzato, bensì quello di quei Sileni, le cui maschere dallo stesso Polluce (IV 142) vengono più esattamente designate siccome proprie dei Satiri barbati (cf. Wieseler l. c. 35).[1] Arrogi che quel medesimo grosso chitone viene anche attribuito ai cori di danzatori vestiti da Sileni nella pompa che si faceva a Roma nei ludi maximi. È importante che le notizie che Dionigi (Ant. Rom. VII 72 p. 1491) ci dà intorno questo proposito furono prese da Q. Fabio Pittore (cf. l. c. p. 1483). Quantunque ora sia probabile, che già fin dai primi tempi in quell'occasione figurassero dei danzatori travestiti (cf. Mommsen, Röm. Gesch. I^5, 224), pur è certo che quest' identificazione coi Sileni e Satiri non poteva essere d'assai anteriore a Fabio, perchè pensando allo sviluppo dell'arte non possiamo ammettere nel Lazio prima del secolo terzo dei Satiri distinti da Sileni, cioè Satiri imberbi; ma all'anzidetto secolo quadra ancora molto bene la pluralità dei Sileni opposti a Satiri, conformemente alla pompa di Tolomeo. — Quello che v'ha di comune in tutti questi passi[2] si è che abbiamo sempre a che fare non colle stesse persone mitologiche, ma con uomini che si son travestiti per il ballo o per qualche festività, e che i Sileni, opposti ai Satiri evidentemente siccome i più attempati, portano un vestimento tutto particolare. Io però non conosco nessun monumento d'arte che mostri una pluralità di Sileni ovvero Satiri barbati con quegli abiti indosso; la cagion è sola questa che la tradizione dell'arte è per fermo indipendente dalle condizioni reali di quei travestimenti; insomma non è entrata nell' arte quella forma descritta nei passi sullodati.

Ritornando adesso alla nostra cista, non possiamo giustificar la pluralità dei Sileni d' essa da nessuno dei passi ora considerati e molto meno ancora dall'arte stessa. Giacchè il tipo speciale del vero Sileno, creato nel secolo quarto, non è stato mai pluralizzato, per quanto io sappia, nell' arte greca o romana, e 239 dobbiamo supporre per necessità, che la cista prenestina, la quale ha improntato, come vedemmo, quasi ciascuna figura ad originali greci, noti specialmente nel secolo terzo, compilando la composizione per malinteso vi abbia introdotto due Sileni proprî. Quanto al terzo, il cui nome è stato lasciato dubbio, dietro tali circostanze sembra non potersi affermare se non che questo, che egli apparteneva originalmente all' antico tipo dei Satiri barbati, ancora in uso nel terzo sec., ma che la sua congiunzione cogli altri due Sileni spetta del tutto all'artista latino. Al quale ascriveremo anche la mancanza di tutto quel fuoco ed entusiasmo bacchico ovvio nelle simili composizioni greche; ma però la nostra cista ha i suoi meriti per l' abile composizione dei gruppi[3] e più ancora per essere l'unica

[1] Eliano, Var. hist. III 40 avrà tratta la sua notizia intorno i Sileni ed il loro vestimento (ἀμφίμαλλοι χιτῶνες) da una fonte simile, che trattava del teatro o da altri travestimenti.

[2] S'aggiunga anche Poll. IV 104, un passo molto mendoso, ove vien mentovato un ballo laconico di Sileni e Satiri.

[3] Il gruppo di dietro è fatto propriamente per la cista; ma la contraddanza di Pane e la Baccante con ogni probabilità è presa da originale greco. L'aggiunta di quel Sileno sopra la capra, che non vi ha punto a che fare, è il principale errore.

fra tutte le conosciute che ci dia un tiaso bacchico greco senza alcun elemento nazionale e con così pochi malintesi. Le altre ciste bacchiche, che qui si debbono confrontare, sono: in primo luogo quella al n. 11 nell'elenco del ch. Schöne (Annali 1866, 165), ove ad una scena non per anco spiegata[1] sono riunite delle figure bacchiche tutte piene di malintesi nazionali eccetto la contraddanza simile di una Baccante ed un giovine Satiro. Indi segue una cista Barberiniana (Bull. 1866, 39), ove tra Peleo Tetide Perseo e Minerva si scorge Bacco giovane sorretto nella solita maniera da un ragazzo e preceduto da Sileno.[2] In modo analogo, senza alcun intelligibile rapporto, sono frammiste alcune figure bacchiche nella cista Mon. IX 22 (anche in quelle del Bull. 1866, 80, 139); ma la scena più frequente, che troviamo intercalata dapertutto,[3] è quella di Sileno colle donne ignude, della quale già abbiamo parlato.[4]

A questo confronto assai favorevole per la nostra cista corrisponde anche 240 il disegno che è relativamente buono, e parimenti gli ornati al di sotto e al di sopra, tra i quali ultimi la corona d'ellera è proprio quella stessa tanto frequente nei vasi dipinti del secolo terzo e nei monumenti etruschi della stessa epoca.

Se adesso ci domandiamo il valore artistico della teca pur da noi pubblicata, dobbiamo per dapprima rilevare, che l'invenzione è greca senza dubbio; ma intorno l'esecuzione si può essere ambiguo. — Certo non vorrei dar troppo peso ad alcuni difetti del disegno specialmente visibili verso il ventre e le gambe di Pane (per dire uno, la maniera con cui la coscia sinistra è attaccata al corpo); ma più rilevanti sono forse alcuni dettagli come p. es. la forma grossissima degli orecchî di Pane, che difficilmente si troverebbero in Satiri giovani o Pani umani dell'arte greca contemporanea, mentre nei monumenti etruschi essa è assai frequente.[5] Inoltre il trattamento del panneggio di gran lunga diverso da quello dei rilievi di bronzo greci di quest'epoca (osservisi in ispecie il lembo della veste sotto la coscia e la parte che l'attornia, la quale si ripete sopra una teca parimente etrusca del sig. Aug. Castellani mentovata brevemente nel Bull. 1865, 246), e da ultimo lo stesso ornamento che circonda il quadro mi conferma nell'opinione che l'esecuzione non sia greca. Questo ornamento infatti si ripete spesso[6] sopra

---

[1] Certamente non è il ritorno dei Dioscuri, come vollero Birch e Jahn; si confronti Mon. VIII 56.

[2] La calvizia ed il naso rincagnato non lasciano dubbio; la descrizione sopra citata per questa scena, non è esatta.

[3] Così p. e. nella cista Bull. 1866, 77 in mezzo d'una scena che io credo certamente il sacrifizio d'Ifigenia in Aulide, come proverò in altra occasione.

[4] Ma i due Satiri barbati che si avvicinano alle donne (v. Bull. 1870, 101) ricordano più che altro i vasi dipinti.

[5] Cf. p. e. lo specchio presso Gerhard t. 302. — Orecchî interamente animaleschi presso gli Etruschi si vedono anche nel tipo imberbe e nobile dei Satiri; cf. Gerhard, Spiegel 83. 105. 299; le ciste Gerhard, Ak. Abh. t 57.58; Mon. IX, 23.

[6] Non di rado insieme colle teste di lione che servono per attaccarvi il manico.

teche di lavoro indubitatamente etrusco, tra le altre in quelle del riconoscimento di Paride o di Bacco sostenuto da Amore; ma non l'ho veduto in nessuna teca veramente greca,[1] ove di solito l'orlo o manca o non è decorato o, quando lo sia, l'ornamento è tutt' altro (cf. p. es. Stackelberg, Gräber t. 7). L'ornato della nostra teca appartiene all' arte antichissima, alla decorazione geometrica, e sarebbe di molto strano il vederlo nell'arte greca del sec. terzo, laddove possiamo vedere 241 nella stessa epoca quasi un ritorno generale a quell'antichissimo sistema in certi vasi dipinti di fabbrica locale etrusca.[2]

Quanto all' originale greco di cui la nostra teca cornetana credo sia imitazione abbastanza esatta, sembrami assai probabile sia stato comunicato dalla Campania o dalla Magna Grecia. — Che nel secolo terzo vi fosse in Etruria una importazione di rilievi greci in bronzo, è fuor di dubbio, ed a Corneto p. es. ne è stato trovato uno (Mon. VI 47, 6) di stile bellissimo, simile in tutto ai noti bronzi di Siris.[3] Che le stesse relazioni esistessero poi anche con Palestrina, lo mostrano i rilievi nei Mon. IX 31, 1 (cf. Arch. Ztg. 1876 p. 9), 3 e 4 dello stesso stile greco.[4] Ebbene quest' importazione eccitava l'imitazione; ma che gli originali imitati venivano appunto dall'Italia meridionale, vien reso probabilissimo dalla teca essa pure cornetana che insieme con un rilievo di terracotta pugliese si pubblicherà nei nostri Annali dell' anno venturo [1884 S. 30]. Accennano inoltre al medesimo risultato alcuni rilievi di terracotta provenienti da Orvieto (Mon. IX 26), essendosi trovate in Puglia le esatte repliche del vaso colle Amazoni [Annali 1871 S. 14] ed il rilievo con Socrate essendo già conosciuto per una replica in bronzo pompeiana [Kekule, Bildnisse des Sokrates S. 57]. Se questi rilievi sieno importati o imitati, non è sicuro, ma il rilievo con Ercole, la Vittoria ignuda e Venere, che appartiene alla stessa serie, è probabilmente opera d'imitazione, perchè oltre trovarsi in molte repliche (parecchie di nuovo se ne videro poco fa a Roma) è imitato anche in due specchî prenestini [Pagenstecher, Calenische Reliefkeramik S. 20]. — Si potrebbero aggiungere molte ragioni per provare queste relazioni dell'arte etrusca con quella dell'Italia inferiore, p. es. intorno l'importazione di vasi da quella parte e l'imitazione che subirono nell'Etruria — se non che mi contenterò qui di rilevare il fatto a mio giudizio sicuro, che tutti i rilievi di bronzo e di terracotta finora citati appartengono incirca allo stesso tempo e sviluppo delle ciste e degli 242 specchî dello stile libero, sviluppo che segue quindi immediatamente quello

[1] La collezione più completa veggasi nel lavoro del Mylonas segnalato nel Bull. de corr. hellen. 1877 p. 108.

[2] Parecchi esempi nel Museo etrusco di Firenze. — Anche tra i vasi dell'Italia meridionale alcuni riprendono i concetti geometrici antichissimi.

[3] Quanto alla composizione il Brunn (Ann. 1860, 490 [Kleine Schriften I S. 236]) ben lo confronta ad un rilievo di terracotta dell' Italia meridionale (Arch. Ztg. 1847 t. 1).

[4] Ma il frammento molto simile n. 2 proviene dall'Italia meridionale.

dei vasi dipinti e che trova, anche questa volta, la miglior sua caratteristica nell' uso di Eros; il quale così nel rilievo di Socrate con Diotima come nelle note teche con Bacco sostenuto da Amore non si discosta per anco dalla tradizione dei vasi dipinti.[1] Invece la patera negli Annali 1871 t. A, appartenente alla serie stessa di quei rilievi e non più alla propria pittura vascolare, ne mostra già compiuto quella nuova forma di Eros che ci piacque chiamar alessandrina: abbiamo dunque il medesimo contrasto che osservammo tra i nostri due monumenti, la cista coll' Eros essenzialmente antico e la teca dall' altra parte. Ci troviamo appunto nel periodo di transizione.

Per riassumer or dunque il risultato principale del nostro articolo, gli è precisamente codesta posizione intermedia di tutti i monumenti in discorso, dico intermedia fra la tradizione più antica della pittura vascularia ed i monumenti greco-romani, che noi abbiamo cercato di provare, perchè adesso essa si rivela, non meno che in Eros, nel medesimo grado di sviluppo che rappresentano le figure bacchiche dei nostri monumenti.[2] In essi vediamo ancora Pane umano che sparisce poco dopo, qui divenuto bacchico e là innamorato, segni di un periodo più recente; i Satiri ancora non sono quegli esseri rustici come più tardi, e se i concetti artistici per la maggior parte occorrono nei vasi dipinti, altri dettagli se ne allontanano (p. es. l'erma di Priapo, il pedo, il Sileno sulla capra ecc.), 243 accennando più al carattere dell'arte grande nel secolo terzo a. Cr. Così sotto tale riguardo l'importanza di questa classe di monumenti (ciste, specchî, i citati rilievi e le ultime pitture vascularie) riesce grandissima, perchè, essendo determinati all'incirca nel tempo, essi sono quasi gli unici che possano riempire in moltissimi punti la lacuna che esiste fra la tradizione dei vasi dipinti e quella dell' arte greco-romana e perchè col mezzo loro potremo anche precisare in seguito la posizione di non pochi altri monumenti, i quali non ci furono conservati se non per la vasta arte romana che tutti e quanti altri periodi d'arte avea in sè raccolti e concentrati.

---

[1] Cf. Furtwängler, Eros p. 87 [oben S. 56].

[2] Anche la forma con cui sono rappresentati certi miti nella classe di monumenti in discorso, contribuisce a questa caratteristica; p. e. la cista Mon. VI 40 nella storia d'Andromeda segue l'antica tradizione dei vasi dipinti (che probabilmente era quella d'Euripide, cf. Trendelenburg, Ann. 1872, 113 sg.), secondo la quale Andromeda è legata alla forca e non allo scoglio. All' incontro nel giudizio di Paride gli specchî conoscono già la versione col pomo, ignota ai vasi, e la rappresentazione della gara musicale fra Apolline e Marsia sopra una cista Barberiniana (a quel che pare non ancora descritta [Boll. d'arte 1909 S. 203]) s'accosta più alla tradizione recente conservata nei sarcofaghi, offrendo dietro ognuno dei lottatori una divinità femminile sedente e velata, probabilmente Rhea e Leto, benchè manchi la caratteristica più speciale come nelle altre divinità astanti, tra le quali si riconosce soltanto Diana. La cista proverebbe dunque, che la composizione dei sarcofaghi, almeno nei tratti essenziali, risale ad un originale del secolo terzo.

Per riempire lo spazio abbiamo fatto incidere due teste di bronzo in grandezza naturale, ambedue provenienti dagli scavi di Roma ed ora possedute dal R. Museo di Dresda. Quella a sinistra [Taf. 2, 2 [Roscher, Myth. Lex. III, 1434]], per la rara sua bellezza disegnata in tre vedute, era originariamente attaccata a qualche arnese e fra le due corna si vede ancora una sporgenza che sembra essere appunto l'avanzo di un' ansa. Siccome poi il rovescio non è affatto ricurvo, viene esclusa l'idea che aderisse al ventre di un vaso. La conservazione è buona; non manca che l' estrema punta della barba, la parte sinistra della quale ha un po' sofferto dall'ossidazione. La maschera rappresenta Pane barbato e cornuto, e questo tipo è espresso con tanta maestria che non posso fare a meno di analizzarlo più specialmente. — La parte caratteristica sopra ogni altra, quella che determina tutte le forme del viso, è la prominenza della mascella superiore. L'intera ossatura del viso sporge in fuori gradatamente dalla radice del naso fino alla punta, che tuttavia è di ben poco più alta della stessa mascella superiore. Di qui parte una linea retrocedente ed appena interrotta, dal naso fino al mento, per cui non abbiamo un naso che sporge indipendente, come nell' uomo ed anche nei Sileni o Satiri, ma abbiamo piuttosto il naso di un muso animalesco, simile specialmente a quello della capra. La radice del naso essendo larga, anche gli occhî sono lontani l'uno dall'altro siccome negli animali. Inoltre, sporgendo molto l'ossatura media del viso, tutto deve concentrarsi verso il mezzo, ed è perciò che lo sguardo degli occhî, espresso colla pupilla incisavi, è convergente; è per questo che le 244 pieghe della fronte sulle sopraciglia sono dirette anch'esse all' ingiù verso il naso. La fronte stessa, bassa ma lunga, è pur divisa mediante una piega orizzontale. La bocca poi per la grandezza corrisponde quasi esattamente alla distanza notata tra gli occhî, anche questa una particolarità che difficilmente si troverebbe in un viso tutto umano, ove gli occhî non stanno così lontani, ma che contribuisce assai al carattere tettonico della maschera. — Ora a queste forme essenziali corrispondono tutte le altre. La barba ed i capelli non sono divisi nel mezzo, ma sono tripartiti con una ciocca analoga alla sporgenza centrale del viso, che è la forma essenziale. Sopra questa ciocca trovava appoggio il manico, il quale innalzandosi aveva quasi un secondo rinforzo nella sporgenza medesima della parte mediana del viso. La grandezza dell' anzidetta ciocca di capelli è eguale alla distanza fra gli occhî ed alla larghezza della bocca, dalle cui estremità partono i mustacchî rispondenti ai fori degli occhî, di modo che è libero il labbro superiore che, come muso animalesco, non può essere coperto da barba. Non appartenendo dunque al centro, i mustacchi si congiungono colle parti laterali della barba, anch' essa tripartita; perchè dal mento, che è pur libero, scende giù un più lungo riccio simile alla barba caprina. Le parti laterali della barba, che, cominciando dagli orecchî, non raggiungono che la metà della parte mediana, ritornano molto addietro, sollevandosi la mascella superiore; mentre le

parti laterali dei capelli sporgono fuori, essendo la fronte retrocedente. — Le punte degli orecchî aguzzi, che appaiono dietro i capelli, hanno ancor essi il loro posto acconcio. Infatti congiungiamo queste due punte coi lembi estremi della barba a destra e a sinistra, tiriamo poi le diagonali, ed ecco cadere nell'-intersecazione la punta del naso, la quale, per cotali proporzioni, si distingue come vero centro della composizione. Le corna si staccano in linea retta sui mustacchî; gli occhî si piegano indietro e danno all' insieme quella forma bellissima nell'arte decorativa ch' è il triangolo pendente. Nè la lunghezza delle corna è in verità arbitraria e basta restituire un piccolo pezzo che manca alla barba per aver un triangolo identico nelle proporzioni a quello del viso formato dai termini laterali dei sopraccigli e dall' estremità del mento.

Maschere simili di Pane barbato in bronzo, le quali abbiano servito allo stesso scopo, benchè meno frequenti di quelle di Sileni o Satiri, pure non sono 245 rare; pubblicate però ne sono poche; cf. una a Vienna, Sacken e Kenner, Die ant. Bronzen t. 29, 13; due di Napoli: Mus. Borb. V 28, d. II 47, 4 (meglio presso Poppe, Ornamente t. 9, 6), un'altra presso Bellori et Causseus, Pict. ant. cryptarum p. 198 (ove però le corna sono dubbie o trasformate in forme ornamentali, ciò che si vede anche in alcune delle maschere pompeiane). Ma a Napoli si trovano ancora nove vasi di bronzo con siffatte maschere di Pane ai manichi. Ma il risultato del confronto di tutte queste, confronto che qui non permette lo spazio d'istituire,[1] mette fuor di dubbio la superiorità della nostra maschera a tutte le altre, tanto per la nobile moderazione che la distingue da altre piuttosto esagerate, quanto per la viva espressione che si può ben dire l' ideale canonico di Pane caprino.

L'altra testa riprodotta a destra [Taf. 2, 1] era un peso di stadera e rappresenta in esecuzione mediocre il busto di Ercole, coperto della pelle di leone che gli cade sulle spalle senza essere rannodata sul petto come di solito. L'eroe è ancora giovane e l'espressione del viso rivolto un po' a sinistra ha un che di molle e di dolce che pare contrario al suo carattere. Tuttavia giova ricordarsi che c' è una classe di teste d'Ercole giovane in marmo (tutte appartenenti come pare ad erme) le quali rivelano ancora più questo carattere di certo cotal vago e molle desiderio. Mi spiace che lo spazio troppo ristretto non mi conceda di spiegarmi meglio; ma mi riserbo di ritornare su questo argomento un'altra volta; per ora basti dire che di questa classe di teste, fino ad oggi poco osservata soltanto in Roma ho contato io stesso da ben dodici esemplari.[2]

[1] Sarebbe interessante specialmente per la varia maniera con cui sono applicate le corna.

[2] Qualche volta venivano scambiate per Bacco. — Un esemplare è stato pubblicato da Visconti, Pio-Cl. VI 12. [Röm. Mitt. 1889 S. 189 ff.]

POSTILLA

447 1. Ai pochi esempi di Amore con ali di farfalla finora noti (vd. p. 190 [oben S. 138]) posso aggiungerne altri assai interessanti, e sono le pitture del tablino della casa pompeiana Reg. I is. II n. 16 (Fiorelli, Descriz. p. 43). Negli scompartimenti laterali delle tre pareti si vedono le figure isolate ritte (non volanti) alternativamente di Amore nudo o di Psiche vestita, fra le quali due volte Amore è munito di ali di farfalla, mentre quelle di Psiche una volta sono di uccello. Come io supposi già dissopra a p. 190 [oben S. 138], è un mero capriccio artistico questo scambiare le ali fra Psiche ed Amore. Pare importante però che tanto queste pitture quanto quell' altra notissima che dà le ali in discorso ad uno degli Amori (Müller-Wieseler Denkm. a. Kunst II 691) — secondo le ricerche che esporrò in altro luogo — appartengono allo stile terzo di Pompei, il quale confrontato col quarto ha delle relazioni più strette coll'arte alessandrina, dalla quale dipende anche la figura rispettiva della nostra cista.

2. In quanto alla quistione intorno ai Satiri cornuti debbo rilevare che il Compte rendu de la comm. arch. pour l'ann. 1874, ove il ch. Stephani ampiamente tratta del medesimo tema (p. 66—88), mi è venuto in mani soltanto dopo che il mio articolo era già stampato. Lasciando tante particolarità voglio ritornar soltanto sopra la quistione interessante intorno le figure giovanili cornute ma fornite della coda satiresca, le quali sopra alcuni vasi di Pietroburgo dallo St. (p. 79 sg.) vengono spiegate per Satiri, mentre io, mettendole nel loro connesso storico, le avevo spiegate (p. 205 sg. [oben S. 150 ff.]) per Pane umano, che nell' ultimo suo stadio si avvicina tanto a Pane caprino (come sul vaso attico C.R. 1861, t. II) quanto ai Satiri imberbi, nei quali poi doveva scomparire; ma il periodo di transizione s'esprime appunto in ciò che Pane umano divenuto bacchico riceve la coda dai Satiri; ma dall'altro canto non era meno naturale la conseguenza che i Satiri ricevessero le corna da Pane umano. Ed infatti credo di poter addurre frai vasi per ciascuna di queste due possibilità, cioè per Pane con coda 448 satiresca e per Satiro giovanile con corna, almeno un esempio certo. Sopra un cratere[1] del principe del Drago (cf. Bull. 1873, p. 118) il giovane cornuto sedente sul rovescio, al quale viene offerta una patera da una donna, dietro cui sta un Satiro barbato, è Pane senza dubbio, benchè abbia la coda dei Satiri; il suo viso nobile, gli onori che gli si fanno ed anche il gran fusto di pino nella sua mano, che i Satiri non tengono mai e che meglio si adatta a Pane — tutto ci fa riconoscere quest'ultimo. Il contrario avviene nel cratere napoletano citato da me già a p. 205 not. 2 [oben S. 150], ove la presenza di Pane umano ci costringe a riconoscere un Satiro nella figura rispettiva sulla pantera.

[1] Lo stile si accosta molto a quello dei crateri proprio attici del sec. quarto.

Restano[1] tre vasi tutti a quel che pare di fabbrica attica del secolo quarto: 1) Antiqu. du Bosph. Cimm. t. 63, 1—3; 2) Mus. brit. C 3 [E 228], ove la figura rispettiva, suonando la siringa è più probabile Pane; 3) Overbeck, Atlas zur KM. t. 16, 16, ove la faccia è tutta satiresca. —

Il carattere indeciso di queste figure è la conseguenza naturale di un periodo di transizione; benchè dunque io debba rettificare la mia asserzione (p. 210 [oben S. 154]), che i Satiri cornuti ancora non esistano affatto nella pittura vascolare, resta però il mio risultato intorno il tempo quando si è compiuto il cambiamento in discorso (p. 211 [oben S. 155]).

3. Credo infine grave mancanza l'aver taciuto di un'obiezione che con ragione si potrebbe fare contro il risultato sviluppato da me, che i tratti caprini nell'arte siano trasferiti ai Satiri da Pane e che ciò cominciasse soltanto verso la fine del quarto sec. incirca. Debbo avvertire che io con ciò non volevo negar per nulla che la natura caprina nei Satirì non sia originaria. Anzi ce lo dimostra già la parola stessa di *Σάτυρος*, essendo essa senza dubbio identica col *Τίτυρος* dei Dorii, che propriamente significava capro. E che questa significazione in Attica fosse generalmente adottata almeno nei tempi d' Eschilo e regnasse specialmente nel dramma satirico, ci vien provato da quel noto trimetro (attribuito con ragione ad Eschilo Fr. 202), ove il Satiro direttamente vien chiamato *τράγος*, e pure da un altro frammento di Eschilo (Fr. 19) ove l' *ὄρχησις σατυρική* vien detta *τραγική*, ed infine anche dalla stessa parola *τραγῳδία* nel 449 senso originario come canto dei caproni, cioè dei Satiri. Vi s'aggiunge che nel dramma satirico il costume principale (fuori della *νεβρίς*) era l'*αἰγῆ ἰξαλῆ* ossia *τραγῆ* (Poll. Onom. IV 118).[2] Contro tutto ciò i passi d' autori che danno ai Satiri le code di cavallo (v. Stephani C. R. 1874, 68 n. 2) non provano niente, essendo tutti (il più antico è quello di Ctesias, ed Müller p. 87) di un tempo, quando i Satiri coi Sileni erano già confusi ed il tipo di questi era adottato per quelli. A tutti i sopracitati fatti dunque contrario è il tipo dei Satiri in tutta l'arte fin al sec. quarto, non prendendo mai i suoi tratti caratteristici (coda ed orecchî) dal capro ma dal cavallo. Sono invece i Sileni che hanno connesso intimo col cavallo. Se io dunque dicevo p. 225 [oben S. 165] che l'arte fin'a tutto il sec. quinto non distingueva fra Satiro e Sileno, poteva dire con più precisione ed

---

[1] Tralascio gli esempî non abbastanza certi.

[2] Eur. Cycl. 79 i Satiri si lagnano di dover servire al Ciclope *ξὺν τᾷδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ*, in altre occasioni dunque avevano vestimenti più nobili, ed infatti il noto epigramma di Dioscoride (Anth. Pal. VII 37) ci dice che Sofocle era quello che dava ai Satiri *λεπτὴν ἁλουργίδα*, mentre poi Sositeo ravvivava le usanze antiche (Anth. Pal. VII 707), e così anche Polluce l. c. dice che delle volte portavano abiti tessuti e splendidi. Nell' arte però non pare che sia entrato questo costume, se non vogliamo riferirvi quei Satiri ammantellati di alcuni vasi di stile della fine del quinto sec. (p. e. Napoli S. A. 240; Stephani C. R. 1868 p. 129; 168).

esattezza: i Satiri non sono punto entrati nell'arte figurativa ed il loro nome si trasferiva soltanto al tipo dei Sileni. — Per spiegarci questo fatto strano consideriamo l'origine locale dei Sileni come dei Satiri. Questi ultimi senza dubbio appartengono propriamente al Peloponneso ed in ispecie alla parte settentrionale di esso (cf. la loro genealogia presso Esiodo e l'origine peloponnesiaca dei cori di Satiri — Arion a Corinto —, della *τραγῳδία* e del dramma satirico — Pratinas da Fliunte —). I Sileni invece ebbero origine nella Macedonia, Frigia e Lidia, ove i loro miti sono localizzati (cf. anche il Sileno *Μαλεάγονος* di Pindaro Fr. 57, ov'è intesa la punta merid. di Lesbo). Qui dunque si formava quel tipo di Sileno colle unghie, orecchî e coda di cavallo, del quale le più antiche rappresentazioni per noi saranno quelle note monete di Macedonia e dell'isola di Taso, che mostrano Sileno proprio come *νυμφόβας* (Acheo Fr. 51 Nauck).
450 Gli Ionii ricevettero questo tipo, che in conseguenza divenne proprio dei vasi calcidici (fatti probabilmente nella stessa Chalkis d'Euboea), ove per conferma due volte anche il nome ascritto accenna al carattere equino *ἵπος* e *ἵπαιος*. Il primo vaso che li riunisce con Bacco è quello pure ionico nei Mon. X 8. Segue evidentemente sotto l'influenza ionica il vaso attico del François [Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei Taf. 1—3 u. 11—13], che ritiene quel tipo equino anche nelle unghie ed inoltre li chiama espressamente Sileni. Se ci rivolgiamo adesso all'arte peloponnesiaca anteriore del sec. quinto, ed in ispecie ai vasi corinzii, riesce importantissimo il fatto che vi mancano assolutamente e Sileni e Satiri: i Satiri nazionali non erano entrati nell'arte, ed il tipo dei Sileni non era ancora noto. — La combinazione di quest'ultimo coi Satiri del Peloponneso si effettuò nel'Attica, la quale ritenne il tipo dei Sileni consegnatole dagli Ionii e mano mano nel corso del quinto sec. lo trasferì pure ai Satiri del Peloponneso, che finora non si erano ancora rappresentati.[1] Così poi i Sileni divengono Satiri (benchè ritengano l'antico tipo di Sileni) ed il Sileno, che già nei miti locali antichi esisteva accanto alla pluralita,[2] ricevendo un nuovo tipo speciale, vien opposto ai Satiri.[3]

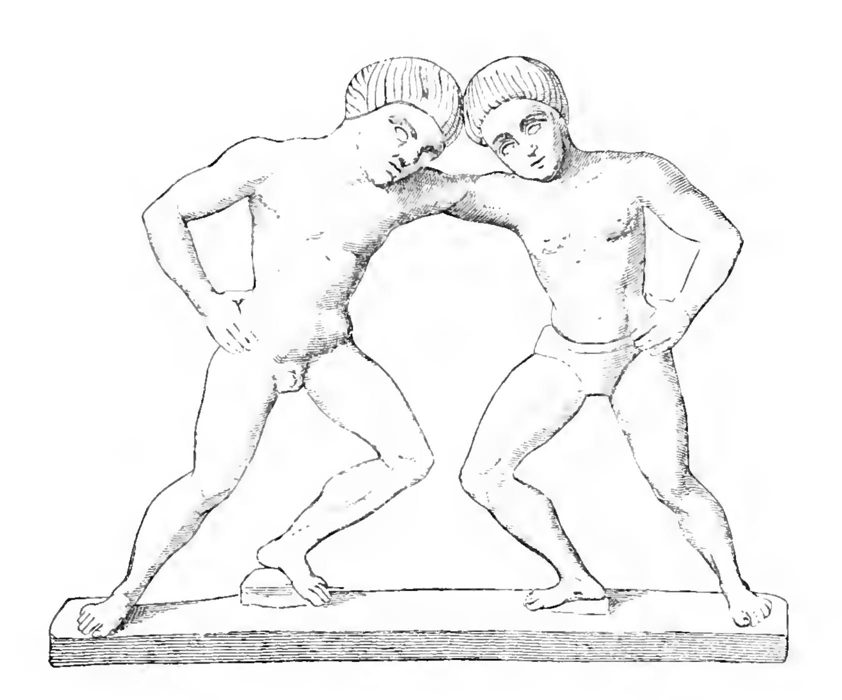
Rileviamo dal fatto stabilito (pel quale bastino per ora questi pochi cenni) che vi potevano esistere nella conoscenza comune, ed eziandio essere rappresen-

[1] Forse un tentativo di rappresentar i Satiri nella vera loro natura caprina sono quei caproni a faccie umane in compagnia di Bacco e Sileni sopra alcuni vasi a figure nere attici (Monaco n. 682 Jahn [1828]; Caylus, Recueil II 33).

[2] Sopra l'antichità dei miti accennati cf. Rohde, Griech. Roman p. 204, 3. — Bacchyl. Fr. 2 ne è creduto il testimonio più antico; ma già i versi di Pindaro Fr. 128, ove il Sileno (probabilmente Marsia) parla ad Olimpo, lo mostrano come disprezzatore della fortuna umana, tratto caratteristico dei sopra mentovati miti.

[3] Sgraziatamente mancano affatto degli indizî certi onde giudicar lo sviluppo di questi tipi nel dramma satirico, questione nella quale il noto vaso attico (Mon. III 31) ci aiuta poco, essendo esso già del quarto secolo.

tati nelle feste, degli esseri i quali però nell'arte figurativa non ricevettero un tipo loro proprio; ma ne rileviamo pure l'influenza grandissima dell'arte della Grecia settentrionale e dell'Ionia e vediamo di nuovo con quanta tenacità un tipo una volta creato fosse conservato nell'arte antica.



BÜSTE PANS IN TERRACOTTA

(ATHENISCHE MITTEILUNGEN III 1878)

(Tafel VIII [= Tafel 9, 3])

155 Die Büste, die wir hier von zwei Seiten veröffentlichen, stammt aus der nächsten Umgebung der Stadt Athen[1] und befindet sich gegenwärtig im Besitze der archäol. Gesellschaft im Varvakion.[2] [Jetzt im Nationalmuseum.]

Es ist unverkennbar, daß wir es zu tun haben mit einem neuen und originalen Versuche eines attischen Künstlers, die tierischen Formen im Typus des bärtigen gehörnten Pan mit den menschlichen wirkungsvoll verschmolzen vorzuführen. Derselbe gestand dem tierischen Elemente hier mehr zu, als wir in der schönen Dresdner Bronzemaske, die ich in den Monum. ined. dell'Inst. X, 45, 3 [oben Taf. 2, 2] veröffentlichte, bemerken, geht indeß immer noch nicht so weit, wie z. B. der Künstler eines vatikanischen Marmorkopfes ging (Gall. dei busti Nr. 316 [Amelung, Vatican II, Taf. 72]).

Als Grundform des Kopfes können wir auch hier wie in jener Bronze[3] das Vorspringen des Oberkiefers betrachten, was übrigens hier noch mehr prononciert ist als dort, indem derselbe auch über die Nasenspitze etwas heraustritt. Damit hängt auch die tierischere Gestaltung der Nase zusammen, deren Spitze weit herabgeht, während die Flügel mit den Nasenlöchern hoch heraufgezogen sind und zurücktreten wie bei der Ziege. Verstärkt und festgehalten wird diese nach der Mitte herausdrängende Richtung zunächst in der oberen Gesichtshälfte, 156 indem ein dicker Haarschopf in die Stirne hereinwächst bis nahe an die Nasenwurzel herunter, wo sich wieder die dem Zuge jenes Schopfes folgenden hochgeschwungnen Augenbrauen treffen. Auf diese Art wird die eigentlich menschliche Stirne, die in der Dresdner Maske noch bedeutsam entwickelt ist, hier fast völlig negiert. Der dominierende Punkt des Untergesichtes ist das nackte Kinn selbst, nicht wie an der Bronze die Bartspitze; denn wie bei der Ziege beginnt hier der Bart erst weiter hinten und der Unterkiefer weicht nicht zurück wie dort, sondern reicht fast soweit heraus wie die Nasenspitze. — Daß unser Künstler

[1] Das Revier, in dem sie gefunden ward, ist nahe beim Stadion in südöstlicher Richtung davon entfernt und heißt *Μαγκράτι* (wo das anlautende *μ* offenbar älteres *π* vertritt.

[2] Die Höhe der Büste beträgt 0,15. Der Abbildung liegt eine Zeichnung von Herrn Architekten Friedrich Thiersch zu Grunde [Umgezeichnet von K. Reichhold].

[3] Vgl. Annali dell'Inst. 1877 S. 243 ff. [oben S. 180 ff.].

indeß an rechter Stelle auch von der Natur abzuweichen versteht, zeigt der Bart selbst, indem er nicht wie beim Ziegengeschlechte in einem nach vorn sich krümmenden Busche wächst, sondern vielmehr nach hinten gegen den Hals sich zurücklegt; durch ersteres wäre das Ganze zu tierisch und dadurch niedrig komisch geworden.

An diese hervortretenden mittleren Gesichtsteile schließen sich nun zurückweichend die der beiden Seiten an, und zwar entsprechen sich die Ansätze der Hörner, die Ansätze des Schnurrbarts und endlich zwei eingetiefte Punkte unter den Mundwinkeln, die das Kinn scharf vorspringen lassen. Was den Schnurrbart betrifft, so läßt er die ganze Oberlippe frei, was in ungleich geringerem Grade auch schon an jener Bronze der Fall ist; hier muß er der durchaus abweichenden Bildung der Nase folgen und setzt daher hoch oben gleich unter den Nasenlöchern ein. So entsteht ein ungewöhnlich großer leerer Raum auf der Oberlippe, den der Künstler durch die Anbringung zweier Warzen zu füllen gesucht hat; eine ähnliche brachte er weiter unten auf dem nackten Kinne an. — Während alle bisher hervorgehobnen Unterschiede unsrer Büste von jener Bronze ein stärkeres Hervorheben des tierischen Elementes bezwecken, ist dies mit den Hörnern nicht der Fall. Sie sind nicht lang und heraustretend, wie in der Natur und in jener Bronze, sondern, wie es hier wohl technisch durch das gebrechliche Material angezeigt war, kurz und anliegend, ja von dem dicken Haarwulste sich wenig unterscheidend. Mit dieser Gestaltung der Hörner hängt auch die der 157 Haare zusammen; dieselben umgeben in einem einfachen Wulste, wie er im allgemeinen den älteren Typen eigentümlich ist, vorne den Kopf, von dem in die Stirne vorwachsenden Schopfe regelmäßig nach den Seiten zurückweichend, und reichen auch hinten im Nacken in Gestalt voller dicker Locken bis zum Ansatze des Rückens.[1]

Das Gewandstück, das auf der linken Schulter geknöpft scheint, ist nicht deutlich genug charakterisiert, um es als Fell zu erkennen, als welches es ursprünglich doch wohl gedacht war.[2] Um so deutlicher hat der Künstler sich ausgedrückt, indem er an der Basis in Relief eine Syrinx (von neun ungleichen Röhren), das gewöhnlichste Attribut des Pan, anbrachte.

Die Büste ist aus einem roten und feinen Tone geformt, der gegenwärtig noch großenteils mit einer dünnen Erdkruste bedeckt ist; von einem weißen Überzuge oder von Farbresten konnte ich nichts entdecken.

Vergleichen wir den Kopf mit andern attischen Terrakotten, so weicht er in der Art der Arbeit von denen des vierten Jahrhunderts allerdings beträchtlich ab; es ist alles etwas gröber und voller; an den Haaren ist nach dem Formen

---

[1] Von einem Kranze oder Binde ist nichts zu bemerken, obwohl der vordere etwas absetzende Haarwulst etwas derartiges voraussetzen ließe.

[2] Zur Anordnung desselben auf der Brust der Büste vgl. z. B. die Bronzebüste eines jugendlichen Satyrs bei Caylus, Rec. d'ant. III, 43, 4.

kaum etwas nachmodelliert; sie sind in größeren Partien geformt als an älteren Terrakotten, aber gleichwohl in den Hauptsachen scharf und nirgend vernachlässigt. Beachten wir ferner die Augen mit ihren scharfen Lidrändern und den flachen Augäpfeln, so werden wir, wenn auch einerseits der ganze Charakter des Werks, der das Tierische so stark betonende Typus des Pan und auch schon jene spätere Form der Syrinx[1] uns in eine jüngere Zeit weist als das vierte und wohl auch dritte Jahrhundert, doch andrerseits nicht unter das zweite oder erste 158 v. Chr. herabgehen wollen. Es fragt sich nur, ob die Büstenform sich mit dieser Ansetzung vereinigen läßt.

Unser Monument hat nämlich die Form der vollkommen entwickelten Büste, d. h. mit Bruststück und Armansätzen; ja es ist sogar etwas Bewegung in diesen Teilen, indem der linke Arm etwas zurückgebogen und die linke Schulter etwas gehoben erscheint. Ein schmaler Streif, der indeß noch nicht wie bei den römischen Büsten als Inschrifttäfelchen gestaltet ist, verbindet die Brust mit der runden Basis. Daß letztere mit Relief geziert ist, dürfte eine ziemlich einzeln stehende Eigentümlichkeit sein, mit der sich zunächst vergleichen läßt das Relief auf dem viereckigen Täfelchen unter dem Bruststücke einer römischen, wohl noch der letzten republikanischen Zeit angehörigen Büste (Arch. Zeit. 1875 Taf. 3 [Österr. Jahresh. X, 153]). — Ich glaube nun in der Tat, daß man die Büstenform mindestens im 2. Jahrh. als bekannt voraussetzen muß. Mit Recht hat Helbig (Untersuch. über d. Camp. Wandm. S. 40) darauf hingewiesen, daß auf den Münzen die große für die ganze Folgezeit bleibende Veränderung, zu dem bloßen Kopfe auch einen Teil der Brust hinzuzufügen, bereits in der Diadochenperiode eintritt. Namentlich sind es die Ptolemäermünzen, die hierin eine sich steigernde Entwicklung bieten, und von denen bereits die des Ptolemäus IV ein volles Bruststück mit Gewand auf den Schultern hinzufügen.[2] Daß diese Umgestaltung mit dem Aufkommen der Büste in der Plastik zusammenhängt, ja letztere bereits voraussetzt, scheint mir nicht zweifelhaft. [Anders Furtwängler, Antike Gemmen III, S. 162.] Wollte man einwenden, daß jene Münzen (ebenso wie der berühmte sog. Cameo des Philadelphos und der Arsinoe [Furtwängler, Ant. Gemmen 53, 2]) gerade eine Eigentümlichkeit der plastischen Büste, nämlich den hinten ausgeschnittnen Rücken nicht zur Anschauung bringen, so hängt das mit dem Münzstile zusammen und findet sich in der Regel ebensowenig bei den Münzen der römischen Kaiser.

159 Nach Helbig (a. a. O.) wurde eine aus einem Akanthuskranze herauswachsende weibliche Büste in einem Canosiner Grabe mit späten bemalten Vasen zusammengefunden, was für die Existenz der Büste in jener Zeit unwiderleglich beweisen

[1] Vgl. Annali 1877 S. 214 [oben S. 157].

[2] Gute Abbildungen in der Wiener Zeitschr. für Numism. 1869 Taf. 1, 5—7; Ptolemäus V ebenda 1870 Taf. 6.

würde.[1] Indeß kann dies nur ein vereinzeltes Beispiel gewesen sein, da Büsten im allgemeinen unter den Terrakotten jener Gräber nicht vorkommen. Büsten in gebranntem Tone sind jedoch überhaupt sehr selten; es mag dies damit zusammenhängen, daß das ursprüngliche und für die Büste geeignetste Material die Bronze war (vgl. Helbig a. a. O. S. 41) und daß die Form in der Regel nur für Porträts verwendet wurde. Deshalb wird auch unser Pan nicht in die ersten Anfänge der Geschichte der Büste gehören; eine nahe Analogie findet er in der großen Marmorbüste des Silen im Vatikan, die sich, eben in der Büstenform, ebenfalls nur zum Ziele setzt, den tierischen Charakter jenes dem Schweine verwandten Wesens zum Ausdrucke zu bringen (Visconti, Mus. Pio-Cl. VI, 9, 1 [Amelung, Vatican II Taf. 72 Nr. 321] und der Arbeit nach wohl noch dem Ende der Diadochenperiode angehören kann. Die oben angedeuteten Umstände mögen auch die Ursache gewesen sein, daß uns die Büsten der Diadochenperiode so fast gänzlich verloren gegangen sind.

Was Terrakottabüsten betrifft, so sind mir wenigstens aus griechischen Sammlungen keine bekannt;[2] auch unter den doch der späteren hellenistischen Epoche angehörigen zahlreichen jüngst aus Kleinasien bekannt gewordenen Terrakotten scheinen sich eigentliche Büsten nicht zu befinden.[3] In Bronze da- 160 gegen hat die Büstenform, und eben für ideale Gegenstände, nicht Porträts, eine sehr ausgiebige Verwendung gefunden in der dekorativen Industrie der römischen Epoche, als aufgeheftete Zierat an Geräten aller Art, als Hängegewichte und dgl. Eingehendere Untersuchungen, die überhaupt das hier nur flüchtig berührte Gebiet der Geschichte der Büste in hohem Grade verdiente, würden vielleicht feststellen, ob auch hier vorrömische Vorbilder zu Grunde lagen oder nicht. Für jetzt genüge es, uns von dem Werte überzeugt zu haben, welchen die hier veröffentlichte Büste nicht nur durch ihren Gegenstand hat, sondern auch durch ihr Material und ihre wahrscheinliche Entstehungszeit.

[1] [Die Canosiner Büste, jetzt im Brit. Mus. ist abgeb. E. Hübner, 33. Berliner Winckelmannsprogr. Taf. 3, 6 S. 22.] Die ebenda S. 40 Anm. 2 genannte attische Grabstele [Amelung, Vatican I Taf. 30, 198, vgl. Hübner a. a. O. S. 17, 1] gehört nicht hieher. Der ferner dort besprochne Kopf in Villa Borghese ist nicht mit Sicherheit zu verwenden, da es nicht feststeht, ob Büste und Kopf ursprünglich zusammengehören.

[2] Es ist natürlich nur von eigentlichen Büsten im engern Sinne die Rede; häufig sind bekanntlich größere Brustbilder archaischen Stiles, meist aus Böotien und Lokris stammend (vgl. ein Beispiel in Mon. grecs de l'assoc. des études gr. 1873 Taf. II), die den Körper gewöhnlich bis zum Bauche geben und ohne Rückseite sind; auch solche, die bloß Kopf und Hals geben, und einzeln zum Aufsetzen gearbeitete Köpfe kommen vor, gehören aber nicht hieher.

[3] Vor Zeiten hat Caylus in seinem Recueil d'ant. einige abgebildet; so eine offenbar sehr hübsche und noch griechische Büste aus Sizilien Bd. III, Taf. 60, 2, die noch einen weißen Überzug und Farbreste tragen soll; es ist ein pathetischer Jünglingskopf; die Basis fehlt. Ferner Bd. V Taf. 38, 3 eine Frauenbüste aus Corneto, VII, 54, 4 eine aus Veleia, III, 92, 1 eine aus Nismes, eine Frau mit Kalathus, die Büste auf runder Basis — die letzteren alle, wie es scheint, aus guter römischer Zeit und keine ein Porträt.

DER SATYR AUS PERGAMON

VIERZIGSTES PROGRAMM ZUM WINCKELMANNSFESTE
DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN, 1880

[Tafel 4—6]

3 Faune Satyrn Silene Pane — wie kreuzen und vermischen sich die Vorstellungen von dieser lustigen Schar, nicht nur bei uns, sondern teilweise schon bei den Alten! Wie schwanken und wechseln jene Bezeichnungen, während die künstlerischen Typen selbst sich so einfach und klar scheiden und in so deutlicher Stufenfolge entwickeln. — Winckelmann, dessen Erinnerung diese Blätter gewidmet sein sollen, hatte, obwohl er sich um die Benennung nicht eben viel Sorge machte, mit gesundem Blicke nicht nur die Haupttypen, die in seinem beschränkten Materiale, den römischen Statuen und Reliefs vorkamen, erkannt und geschieden, sondern auf dieselben auch die Namen Pan, jugendliche Satyrn und ältere Silene im wesentlichen richtig verteilt.[1] Um so auffallender ist die anderwärts begegnende Verwirrung; unter „Satyrn" z. B. verstand man allgemein nur bocksfüßige Wesen, während die Satyrn selbst Faune hießen.[2] Obwohl uns gegenwärtig ein unvergleichlich größeres Material vorliegt, von dem Winckelmann nichts ahnte, sind doch die Hauptfragen, die Unterscheidung von jugendlichem Pan und Satyrn, von Satyrn und Silenen noch bis heute viel umstritten. Die Schuld der ungenügenden Lösung derselben lag freilich 4 meist in der falschen Stellung der Fragen, indem man nach theoretischen, allgemein durchführbaren statt nach historischen, von Zeit und Ort bedingten Unterscheidungen forschte. Und doch gibt es kaum ein bunteres farbenreicheres Blatt in der Geschichte der Entwickelung griechischer Idealtypen als das jener munteren Wesen. Eine lange reiche Entwickelung rollt sich vor uns auf — von jenen hochaltertümlichen Silenen, den wilden rohen Wald- und Wasserdämonen, die mit Hufen, mit Schwanz und Ohren der Pferde hüpfen und tanzen, Nymphen rauben und entführen, bis zu den zarten schwärmerisch versunknen jugendlichen Satyrn voll Grazie und Anmut, und von da wieder zu den bäurisch derben frechen jungen Burschen. Einige Skizzen zur genauern Behandlung jener Geschichte, die mannigfaltiger und interessanter ist als die der meisten höhern Göttertypen, habe ich schon vor einigen Jahren versucht;[3] dieselben hier aus-

[1] Winckelmanns Werke, herausgegeben von H. Meyer und J. Schulze. Dresden 1811. Bd. IV, 75 ff. VI 2, 231.

[2] Ebenda Bd. IV, 284 Anmerk. von H. Meyer und J. Schulze.

[3] Annali dell' Inst. 1877, 184—245 und 447—450 [oben S. 134 ff. u. 182 ff.].

zuführen, zu berichtigen, zu erweitern, so wie es der Gegenstand verlangte, verbietet leider Raum und Zweck dieser Schrift. Nur zwei schöne Monumente, beides neue Erwerbungen der Königl. Museen in Berlin, beide in jenen Zusammenhang gehörig, sollen hier ausführlicher besprochen und in denselben eingereiht werden.

Weitaus den ersten Rang nimmt die Bronzestatuette ein, welche unsere erste Tafel [Taf. 4] in Radierung von C. L. Becker in Originalgröße wiedergibt,[1] und die in der Tat nicht zu dem geringsten gehört, was uns die so glücklichen Grabungen in Pergamon geliefert. Hier bedarf es keines längern Sichhereinversenkens, ein Blick genügt, um das so momentan und packend gefaßte Motiv zu verstehen. Der jugendliche Satyr prallt plötzlich zurück, der ganze Körper ist in Spannung, er steht mit beiden Füßen nur auf den Zehen; mit der Rechten aber holt er aus zu einem kräftigen Schlage. Indeß brauchen wir nicht um ihn besorgt zu sein; das Tier, das ihn angreift, sei es eine Schlange des Waldes, die gegen ihn züngelt, oder sei es gar nur der Hund eines Hirten der den umherstreifenden Gesellen anbellt, das Tier ist jedenfalls im Ernste nicht gefährlich; denn der Grundton im Gesichte unsres Satyrs ist eine unverwüstliche Heiterkeit. Eine bei Plinius erhaltene epigrammatische Schilderung des von Parrhasios gemalten Demos der Athener rühmt, daß im Gesichte desselben die verschiedensten Eigenschaften, wie Zornmut und Milde, Hoheit und Niedrigkeit usw. vereinigt Ausdruck gefunden hätten. Ähnliches können wir vom Gesichte unsres Satyrs sagen. Oder malt sich hier nicht gleich deutlich die Frechheit des durchtriebenen Schelms, dem wir alles zutrauen und die Feigheit des niedern Burschen, ferner eine gewisse zügellose Wildheit, die mutwillig alle Ordnung umkehren möchte und zugleich doch eine Harmlosigkeit und Gutmütigkeit, die uns dem Nichtsnutzigen nicht gram werden läßt, indem wir bedenken, daß er ein richtiger Sprößling aus dem *γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοέργων*. — Kurz der Kopf unsrer Figur dankt seinen Ursprung einem Wurfe wie er genialer kaum gedacht werden kann; auch wüßte ich ihm unter den so zahlreichen Monumenten absolut nichts an die Seite zu stellen. — Sein Typus im allgemeinen reiht sich unter die „bäurischen“ jugendlichen Satyrn ein; relativ am nächsten steht ihm eine in Marmor nicht seltene Gattung von Köpfen mit gutmütig zum Lachen breit verzognen Munde, wobei die Zähne sichtbar werden;[2] was aber hier meist nur lahmes Grinsen ist, das ist dort packendes Leben. Die Nase unsres Kopfes ist mehr als sonst kurz, eingeknickt und vorne breitgequetscht, das lange Spitzohr eben-

[1] [Darnach unsere Taf. 4 in Lichtdruck.]

[2] Zwei nicht bedeutende Exemplare im Berliner Museum Nr. 132 und 199 (Gerh.) [Beschr. d. ant. Skulpt. 269 u. 270]; anderwärts oft, z. B. im Capitol. Mus. Galler. Nr. 25; im Museo Torlonia in Rom Nr. 110 und 114. — Dieser Typus scheint bei der Etymologie vorgeschwebt zu haben, die wir bei Aelian, Var. hist. III, 40 lesen: *Σάτυροι δὲ ἀπὸ τοῦ σεσηρέναι.*

falls stark tierisch, die Haare kurz und struppig, vorne etwas aufgesträubt, ohne Kranz oder Binde. Die Ausführung des Körpers gibt dem Kopfe wenig nach; er ist kräftig, doch schlank, mager, sehnig, namentlich an den Beinen, die fast allen Fettes ermangeln, wo der Wadenmuskel fast zu hart sich abgrenzt und am linken Oberschenkel die Austiefung zwischen der Gruppe der Anzieher und den 6 großen Schenkelmuskeln etwas zu stark geraten ist. Dafür ist die umhüllende zarte obere Fettschicht und Haut am Oberkörper wundervoll lebendig zum Ausdruck gekommen. Während die Beine den hüpfenden Springer zeigen, verrät die leise trotz der Anspannung deutliche Fülle des Bauches unter dem weich und tief eingesenkten Nabel den lustigen Schlemmer. Doch am schönsten ist der Übergang von Bauch und Brust in seiner lebensvollen Zartheit; letztere selbst ist kräftig und zeigt jenes auf den Pergamenischen Reliefs besonders übliche starke Hervortreten des Handgriffs oben am Brustbein. In der erhobenen rechten Hand ist die Höhlung für einen senkrecht niedergehenden runden Stab erhalten, der besonders gearbeitet war, während im übrigen die ganze Figur mit den Extremitäten in einem Stücke massiv gegossen ist. Die Waffe, die nur kurz gewesen sein kann, war ohne Zweifel das Pedum oder Lagobolon. Der linke Oberarm ist zwar zu lang, doch fällt dies für die Gesamtwirkung nicht auf, für welche diese Abweichung geradezu berechnet scheint. Vom Arme fällt ein Pantherfell herab, das einen malerischen Hintergrund gibt und den Raum zwischen den Beinen passend füllt; dasselbe ist in seinen einzelnen Haaren sorgfältig ziseliert. Die linke Hand hält die Syrinx. Der Figur fehlt die Basis; die in der Abbildung angedeutete ist modern. Der rechte Fuß ist etwas nach innen verdreht, was bei dem Mangel der Basis leicht geschehen konnte. Da die ganz erhaltenen Zehen keinerlei Ansatzspur zeigen, so saß die Figur auch im Altertum nie fest auf einer Basis; sie war vielmehr mittelst eines noch auf der Rückseite des Felles erhaltenen längeren Kupferstiftes an eine glatte gerade Rückwand befestigt; das Pantherfell und die Hand mit der Syrinx bilden deshalb hinten eine glatte Anschlußfläche, während der übrige Körper indeß auch hinten sorgfältig rund ausgearbeitet ist; nur den doch nicht sichtbaren Satyrschwanz ließ der Künstler weg. Nahe liegt die Vermutung, daß auf jener Rückwand, sei es die Wand eines Kastens oder andern Gerätes, noch mehrere Figuren, vor allem der Gegner des Satyrs gebildet war. Gegen letzteres spricht jedoch das starke 7 Herausspringen der Figur; das Tier müßte ebenfalls, um überhaupt von dem ausholenden Arme des Satyrs getroffen werden zu können, bedeutend aus der Fläche herausspringen, während es doch als Angreifer direkt gegen den Satyr gerichtet sein mußte. Vielleicht war also der Gegner unsrer Phantasie überlassen. Die Befestigung an eine gerade Fläche und den Mangel einer Basis finden wir übrigens ganz ebenso an einer Bronzegruppe des Theseus und Minotauros,[1] die

[1] Conze, 38. Berliner Winckelmanns-Programm 1878.

ebenfalls aus Kleinasien und ungefähr wohl auch aus derselben Zeit stammt. — Die Erhaltung unsrer Figur ist zwar im ganzen sehr gut, doch wird die Feinheit der Formen und die scharfe Ziselierung vielfach von der körnigen Patina überwuchert.

Die Zeitbestimmung der Statuette im allgemeinen kann nicht zweifelhaft sein. Auch sie wird der Höhe der Kunstblüte in Pergamon, dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. angehören. Daß sie nicht wesentlich später falle, dafür bürgt uns vor allem die eminente Frische und Genialität der Arbeit; dann aber auch etwas rein äußerliches, die Form der Syrinx, deren sieben Röhren noch fast ganz gleich lang gebildet sind; denn dies ist die ältere Form, die mit dem Beginne der griechisch-römischen Zeit verdrängt wird von der unten ausgeschnittenen Gestalt mit ungleichen Röhren.[1] Daß die Figur andrerseits nicht älter sei, das wird, wie wir des Nähern noch ausführen werden, durch den bäurischen Typus des Satyrs und die Übertragung von Syrinx und Pedum auf ihn hinlänglich erwiesen. Dazu kommt, daß der gesamte stilistische Charakter den großen Pergamenischen Reliefs nicht unwesentlich verwandt erscheint. Wir haben hier wie dort die stark hervortretende Trennung der Muskelpartien und doch die weiche naturalistische Behandlung der Oberfläche und am Rumpfe besonders das Streben nach möglichst mannigfaltig gebrochenen Linien, sowie endlich den gewaltigen Schwung der Bewegung. — Auch darf man erwähnen, daß die Figur im Schutte eines hellenistischen Hauses in Pergamon, südöstlich vom Altarplatze gefunden ward; daß sie einst dem Schmucke jenes Hauses oder eines Gerätes in demselben diente, 8 ist eine naheliegende Möglichkeit. Für den besondern Charakter des Kopfes aber, für den Geist, in dem er erfunden und ausgeführt ist, weiß ich augenblicklich nichts zu nennen was ihm innerlich verwandter wäre als der Kopf des einst Castellanischen jetzt im British Museum befindlichen Dornausziehers.[2] Hier wie dort dieselbe geniale Art, den momentanen Ausdruck der beidemale lebhaft erregten derben Burschen wiederzugeben; hier wie dort trotz des verschiedenen Gegenstandes eine Tendenz zum Niedern, Bäurischen; auch der Dornzieher hat eine stumpfe im Winkel vorspringende Nase. Hier wie dort ist der Augapfel selbst ganz flach[3] gehalten, dagegen springen die Augenlider stark vor und ist namentlich das obere Lid an beiden in gleicher und durchaus ungewöhnlicher Weise stark entwickelt. Die von den meisten vertretene Ansicht, daß jener Dornauszieher Pergamenischer Kunstrichtung angehöre, erfährt hierdurch eine Bestätigung; ja man darf die Werke wohl in die nächste Schulgemeinschaft setzen.

Es ist ein mehrfach erörterter Streitpunkt, ob die Komposition an jenem

---

[1] Siehe die Nachweise in meinem oben zitierten Aufsatze Ann. 1877, 214 ff. [oben S. 157 ff.].

[2] Ich kenne denselben leider allerdings nur aus den Abbildungen (Annali d. I. 1876, Taf. N; Mon. d. Inst. X, 30. Arch. Ztg. 1879 Taf. 2 und 3. [Brit. Mus. 1755]).

[3] Der Augenstern ist an unserm Satyr durch ein kleines eingebohrtes Loch bezeichnet.

Dornauszieher auch die originale Erfindung der Zeit sei, welcher wir ihn zuschreiben. Dieselbe Frage können wir für unsern Satyr ziemlich sicher mit Nein beantworten.

Eine halblebensgroße Marmorstatue in London[1] zeigt den von seinen wütenden Hunden angegriffenen Aktäon in genau demselben Motive wie unsern Satyr; die Abweichungen erklären sich einfach daraus, daß der letztere an eine Rückwand befestigt war; deshalb mußte der linke Arm des Satyrs nicht nach vorn, sondern nach der Seite ausgestreckt werden, deshalb ist hier auch das linke Bein mehr nach außen gestellt und deshalb auch im Knie weniger eingebogen, so daß die Last des Körpers auf ihm nicht allein ruht. Im übrigen sind die Übereinstimmungen so groß, daß ein abhängiges Verhältnis der beiden Figuren notwendig anzunehmen ist. Das Pantherfell, das beiden vom linken Arme herabhängt, fällt bei der Bronze zwischen die Beine, wieder wegen der Rückwand und weil hier weder unten der Hund, noch die Stütze an der Seite vorhanden sind. — Das ältere Original für diese beiden Figuren indeß — ist nichts andres als der Marsyas von Myron, der zurückprallt vor der drohenden Bewegung der Athena,[2] die Rechte über den Kopf erhebt, doch die Flöten am Boden mit lüsternem Blicke betrachtet. Der Aktäon stimmt so genau mit dem Marsyas,[3] daß die Annahme eines Zufalles nicht für diejenigen allein ausgeschlossen bleibt, die wissen wie einmal erfundene Motive im Altertum durch stete Tradition sich verbreiten und neue Benutzung erfahren. Myron also ist der Erfinder dieses so recht in seiner Richtung liegenden momentanen Motivs des plötzlichen Zurückschreckens. Während der Marsyas indeß die Rechte nur aus Schreck und Erstaunen erhebt, so tut es Aktäon um zu einem wuchtigen Schlage gegen die wilde Meute auszuholen und ganz dasselbe tut unser Satyr. Die Frage, welches der beiden letztern Werke zuerst von dem des Myron abgeleitet sei, läßt sich nun einfach entscheiden; denn es ist klar, daß die Umbildung des ursprünglichen Motivs zu einem Hauen gegen einen Angreifer eben nur aus der Umdeutung zu Aktäon, nicht aber zu einem Satyr zu erklären ist; denn für letztern ist die Verteidigung gegen ein Tier etwas durchaus Ungewöhnliches, das in seinem Charakter und seiner Lebensweise nicht begründet ist. Niemals wurden Satyrn als Jäger gedacht; sie spielen nur zuweilen mit dem Panther oder dem Hasen als befreundeten Tieren oder haschen den letztern in scherzhafter Weise.[4] Unser

[1] Ancient marbles of the Brit. Mus. II, 45, [Cat. of Sculpture 1568], Friederichs, Bausteine Nr. 101, [Friederichs-Wolters 457].

[2] Nach der wohl richtigen Auffassung E. Petersens Arch. Ztg. 1880, S. 25; unmöglich kann ich indessen zugleich ein Tanzmotiv darin erkennen. [Österr. Jahresh. XII, 154.]

[3] Ungleich weniger treu gibt das Motiv die in einer Bronzestatue vorliegende spätere Umbildung des Marsyas wieder (Arch. Ztg. 1879 Taf. 8 [Cat. of Bronzes in the Brit. Mus. 269]).

[4] So Inghirami, Mus. Chius. Taf. 206, 207. Vgl. was Stephani CR. 1862, S. 62 ff. 1867 S. 77 zusammenstellt.

Motiv ist also vom Aktäon erst auf den Satyr übergegangen. Doch sehr viel älter scheint die Erfindung des Aktäon nicht zu sein. Das Londoner Marmorexemplar ist allerdings gering, doch läßt es erkennen, daß die altertümliche Formenhärte des Myronischen Originales durchaus in die spätere Weise übersetzt war.[1] Der Kopf ist bekanntlich fremd und die Hörner modern. Friederichs (Bausteine Nr. 101) wollte jenen nach einem Cameo des Brit. Mus. ergänzen und gründete darauf die Behauptung, das Original der Statue habe noch in die Zeit des strengen Stiles des 5. Jahrhunderts gehört. In jenem Cameo, den Friederichs als „herrlich" preist, kann ich indeß nur ein schwaches, leblos glattes, modernes Machwerk erkennen.[2] Geeigneter zu einer Zeitbestimmung scheint die folgende Erwägung. Während nämlich auf den mehrfachen Darstellungen von Aktäons Tode in der ältern Kunst sowie in der spätern unteritalischen Vasenmalerei niemals das Motiv unsrer Statue erscheint,[3] so ist das letztere hingegen das durchaus gewöhnliche auf den Pompeianischen Wandbildern;[4] dieselben zeigen überdies 11 sicher, daß man in die rechte Hand der Statue das Pedum zu ergänzen hat; auf dem linken Arme pflegt auch hier das Fell zu flattern, nur als Tracht des Jägers natürlich. Es ist demnach das wahrscheinlichste, daß das Motiv des Marsyas erst in hellenistischer Zeit auf Aktäon übertragen wurde, wo es sich,

[1] Nur ein Detail wie die sonst weniger übliche dreieckige Gestalt der in der Mitte heraufwachsenden pubes scheint am Marsyas Aktäon und Satyr nicht zufällig gleich zu sein.

[2] Ich kenne ihn aus demselben Abgusse, den Fr. zitiert; der (offenbar nicht fragmentierte) Stein zeigt nur die Büste bis unter die Brust; die Nebris ist wie auf der Statue umgeknüpft; der Kopf indeß ist sichtlich dem Aktäon der Selinuntischen Metope nachgeahmt. Die erhobene Rechte ist ohne Waffe, die der Fälscher nicht zu ergänzen wagte. [Vgl. Catalogue of engraved Gems in the British Museum 776 „Cameo, fragment". Abgeb. nach Abguß: Wieseler, Denkm. a. K.³ II Taf. 17, 186a.]

[3] Vgl. über Aktäondarstellungen Benndorf, Met. v. Selinunt S. 56 ff. und das daselbst Zitierte. [Bolte, De mon. ad Odysseam pertinentibus S. 44, 94. Robert, Sarkophag-Reliefs III, 1 S. 1.] Die älteste ist auf einer sehr altertümlichen Schale (Élite céram. II, 103 C), wo Akt. im archaischen Laufschema und ganz nackt erscheint. In ein Knie gesunken zeigt ihn dagegen schon der streng rotfigurige Stil, wo noch jede Andeutung der Verwandlung fehlt (Élite cér. II, 99; Mus. Campana, Catal. IV, 781, Zeichnung beim römischen Institut) und ebenso ist er später auf den Unteritalischen Vasen, wo indeß Hörner aus dem Haupte sprießen. Vereinzelt ist die der Version des Stesichoros folgende Metope von Selinunt.

[4] Die Komposition ist besonders beliebt in der ältern Gruppe der Pomp. Bilder, dem von Mau sog. 3. Stile, der meist hellenistischen Vorbildern ziemlich getreu zu folgen scheint. Diesem Stile gehören von den bei Helbig aufgezählten Nr. 249. 251. 252, und von den bei Sogliano nachgetragenen Nr. 115. 116. 118 an. Helb. 252b ist sogar ein Bild des zweiten Stiles. Besonders deutlich ist unser Motiv in Helbig, Atlas Taf. 8 und in Helb. Nr. 251, das von H. vergeblich im Museum gesucht wurde; doch habe ich das treffliche und wohlerhaltene Bild III. Stiles in den Magazinen wiedergefunden; die Gestalt des von oben herabspähenden Aktäon ist in den bisherigen Beschreibungen übersehen worden. Das Bild gehört also zu denen, welche die zwei verschiedenen Szenen vereinigen.

wie die Nachbildungen in den Wandgemälden vermuten lassen, großer Beliebtheit erfreute und gelegentlich, wie unsre Bronze lehrt, auch einem Satyr verliehen wurde.

Was man früher für höchst unwahrscheinlich halten mochte, daß die hellenistische Kunst ein älteres Motiv übernommen und nach ihrer Weise neu gestaltet habe,[1] sehen wir hier in einem sichern Beispiele, das auch für andere Fälle lehrreich ist. Welchen ich vor allen meine, ist denjenigen nicht unbekannt, die der Frage nach den Dornauszieher-Statuen näher stehen. Oder wird man es noch unmöglich finden, daß der derb bäurische Junge der Castellanischen Figur, ebenso wie unser ihm so nah verwandter Satyr, die geniale Umbildung eines ältern, Myronischen Motivs sei, dessen bestes Exemplar (schwerlich das Original) die Capitolinische Bronze wäre? Aus der unmittelbar packenden realistischen Gestalt sollte man später jenes gebundene, dem Kreise des niedern aber ergreifenden Lebens entrückte Bild geschaffen haben? Man tat wohl diesen angeblichen Vorgang in den mystischen Schleier Pasitelischer Schule zu hüllen. [Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 685.] Wir halten uns an die nachweisbare Entwickelung, wonach die Übersetzung idealer allgemeiner Fassung in realistische und speziell in ländlich-bäurische gerade der hellenistischen Kunst eigen ist.[2]

12 Wir können diese Umbildung an dem ganzen Geschlechte der Satyrn nachweisen; besonders deutlich und durch mehrere Stadien aber läßt sie sich an der Gruppe von Statuen verfolgen, welcher die auf unsrer zweiten Tafel [Taf. 5] wiedergegebene angehört.

Es ist dies eine der letzten Erwerbungen des Berliner Museums, leider zwar ohne Kopf und Arme, doch durch ihre treffliche frische Ausführung alle ähnlichen Statuen überragend. Die wohl erhaltene Figur aus Parischem Marmor, in wenig mehr als halber Lebensgröße gebildet,[3] stellt einen Satyr dar, kenntlich

[1] Annali 1876, 133 (C. Robert).

[2] Ganz dasselbe tat mit dem Dornauszieher auch die Kunst der Renaissance: eine Handzeichnung in Florenz (unter den „ignoti“, wohl Anfang 16. Jahrh.) gibt die Statue ähnlich dem Castellanischen Exemplare mit kräftigern Formen, losem Haare und Stumpfnase wieder. — In Gedanken ferner pflegte man früher fast allgemein die Capitolinische Bronze unwillkürlich sich in ein Genrebild im modernen Sinne umzubilden; natürlich daß man, als die Castellanische Figur gefunden war, diese, die jener langgehegten Vorstellung so viel mehr entsprach, für das Original zu halten geneigt war. — Die übrigen antiken Wiederholungen in Marmor schließen sich bekanntlich der Bronze an, doch so daß sie deren altertümlichen Charakter erweichen und verflachen: wenn man also gerade an diesem Charakter keinen Gefallen fand, weshalb sollte man die freie lebendige Castellanische Figur nicht kopiert haben — wenn letztere das Original war?

[3] Höhe 0,985 ohne die Plinthe. Ergänzt ist die ganze Plinthe, der ganze rechte Fuß, die vordere Hälfte des linken, ein Stück des l. Unterschenkels über dem Knöchel und ein Stück von der Außenseite der l. Wade. Gebrochen über dem l. Knie und unter dem r. Knie. An der Außenseite des l. Gesäßes ist ein länglicher Ansatz erhalten für die Stütze, die jetzt in Gips als Baumstamm restauriert worden ist. Es fehlen der Kopf,

an dem kleinen Schwänzchen hinten im Kreuz, zwar noch von großer Jugend (ohne pubes) doch schon von straffen sehnigen Formen. Tanzend hüpft er einher, beide Füße auf die Spitzen der Zehen gehoben und den einen zierlich vor den andern setzend. Doch während die Beine in angestrengter Spannung ganz gerade emporschießen, so zeigt der Oberkörper reizvolle Bewegung, indem er sich nicht nur nach seiner Linken herabneigt, sondern sich nach derselben Seite hin auch etwas dreht. Der Kopf war nach der Richtung der erhaltenen Halsgrube, und da der rechte Kopfnicker vortritt, nach seiner linken Seite etwas abwärts gewendet. Der rechte Arm war ganz hoch erhoben in der Richtung über den Kopf. Der linke Oberarm geht etwas seitwärts vom Körper weg; auf der linken Schulter hängt eine Nebris, die indeß einen Teil derselben unbedeckt läßt; daß das Fell auf dem Unterarm einen angefüllten Bausch bildete, läßt sich noch an dem Erhaltenen sehen, indem ein Stückchen jener füllenden Masse, auf 13 welche die Klaue der Nebris sich umbiegend niederfällt, geblieben ist. All dieses entspricht einer besser erhaltenen Statue in London, die wir auf Taf. III Nr. 1 [Taf. 6, 1] wiedergeben,[1] so genau, daß wir die unsrige wohl nach ihr ergänzen müssen. Doch bevor wir dies näher erörtern, bewundern wir die dem Londoner Exemplar weit überlegene Schönheit des Torsos. An der gut erhaltenen Oberfläche ist das Fleisch antik poliert, während die Nebris etwas rauh gelassen ist; ebenso unterschied schon Praxiteles an seinem Hermes das Gewand vom Fleische. Auch die Rückseite ist gleichwie an letzterm gearbeitet, indem nur ein Teil glatt poliert, doch der Rücken selbst rauh gelassen ist. Das anatomische Detail namentlich an der rechten Seite von Brust und Bauch ist von größter Schönheit; einige Abweichungen von der Natur sind wohl geflissentlich, wie daß der schiefe Bauchmuskel an der rechten Hüfte zu wenig angespannt, an der linken zu wenig zusammengeschoben ist, oder daß die geraden Bauchmuskeln unter dem Nabel zu geringe Anspannung zeigen. Es liegt ihnen die bei mehr dekorativen antiken Werken häufige Tendenz zu Grunde, von der normalen ruhigen Muskellage auch bei heftiger bewegten Körpern möglichst wenig abzuweichen. — Nicht allein die sehnigen Formen selbst, sondern auch der ganze stilistische Charakter ist der

---

der r. Arm, der l. von der Mitte des Oberarmes an, das Glied und das Ende des Schwänzchens. Kopf und r. Arm waren in moderner Zeit restauriert, wovon die tiefen Klammerlöcher und Kanäle für den Bleiverguß übrig sind; der Bruch am l. Oberarm ist zugerichtet als ob eine Ergänzung angesetzt werden sollte, doch fehlt das Klammerloch. — Erworben wurde die Figur durch W. Bode, Frühjahr 1880, aus Casa Alberti in Florenz, wo man schon seit lange im Besitze derselben zu sein angab, ohne doch näheres zu wissen. — In Dütschke's Zerstr. Antiken in Florenz fehlt das Werk. Ob es in älterer Literatur irgendwie erwähnt wird, ist mir unbekannt. [Beschr. d. ant. Skulpt. 262.]

[1] Ergänzt sind nach den Angaben, die mir K. Lange freundlichst mitteilte, nur der r. Arm mit Pedum; das Knäbchen ist bis auf ein Stück seiner l. Hand ganz antik. Auch der Kopf des Satyrs ist alt. — Vgl. Guide Brit. Mus., Graeco Rom. Sculpt. I², 1879 S. 42 Nr. 109. [Cat. of Sculpture 1656.]

Pergamenischen Bronze offenbar verwandt;[1] doch lehrt uns gerade dieser Vergleich, sowie der mit den Pergamenischen Reliefs, daß dem Marmor doch 14 etwas von der vollen Kühnheit und Frische der letztern fehlt, so daß wir eher geneigt sind, denselben späterer Zeit, etwa dem 1. Jahrhundert v. Chr., zuzuschreiben.

Nach Maßgabe der Londoner Statue hätten wir also auf dem linken Arme auch der unsrigen nicht nur einen von Früchten dick angefüllten Schurz, sondern auch das kleine Dionysosknäbchen zu denken. Die über den Kopf erhobene Rechte schwang überdies das Pedum; denn daß dies an der Londoner Figur richtig ergänzt sei, lehrt eine Statue desselben Motivs in Neapel,[2] wo ein Stück des Pedums mit der rechten Hand antik ist. Daß diese Häufung dreier Zutaten, die alle ohne Beziehung unter einander sind, und von denen jede allein als Motiv genügen würde, nicht das Ursprüngliche sein kann, wird man gerne zugeben. Was soll der volle Fruchtschurz, was das hochgeschwungene Pedum, was vor allem aber soll das zarte Kind, während der Satyr sich in wirbelndem Tanze dreht? Ohne Zweifel ist diese Überladung der Kontamination verschiedener Motive zu danken.

Mustern wir die Reihe der das Grundmotiv unsrer Statue wiedergebenden Bildwerke, d. h. die auf beiden Zehenspitzen tanzend dargestellten Satyrn, welche das linke Bein voransetzend den rechten Arm erheben, so scheidet sich leicht eine Gruppe als die einfachste aus, die auch durch anderes, namentlich die Eigenart des Kopftypus, sich als die ursprünglichste erweist. Vor allem sind es zwei gleiche Statuen in Neapel, die allerdings der antiken Köpfe entbehren und von denen eine auf Taf. III, 2 [Taf. 6, 2] abgebildet ist,[3] freilich nicht so, daß man daraus eine Anschauung von der zarten Schlankheit dieser edeln Formen erhielte; Arme und Kopf sind modern; vermutlich fiel das Pantherfell über den linken Arm. Das Schwänzchen fehlt, wie es den Wiederholungen des einschenkenden Satyrs zu fehlen pflegt, der Praxiteles zum wahrscheinlichen Urheber hatte; mit dem letztern stimmt auch die Bildung des übrigen Körpers im wesentlichen überein. Die Darstellung scheint sich allein zu konzentrieren in

[1] Unter dem schrägen Bauchmuskel tritt an der angespannten r. Hüfte deutlich der vordere obere Darmbeinstachel heraus. An der r. Hüfte der Pergam. Bronze erkennt man dasselbe noch unter der Patina durch. — Es steht dies Detail in Beziehung mit einer Gewohnheit der hellenistischen Kunst, die wir jetzt am deutlichsten an den Pergamenischen Reliefs, doch auch an andern auf diese Epoche zurückgehenden Werken beobachten können, daß nämlich die fleischige Bekleidung des Darmbeinkammes als eine durch weiche Falten sowohl von den Bauch- als von den Schenkelmuskeln gesonderte Partie gearbeitet wird. Die Einfachheit der Linien der älteren Kunst wird auf diese Weise gebrochen und der Reiz eines neuen wechselnden Formenspieles umkleidet die Hüften.

[2] Gerhard, Neap. ant. Bildw. Nr. 34 [Guida 265]; vgl. Annali 1877, 218 [oben S. 160].

[3] Gerhard a. O. Nr. 65 und 69 [Guida 266 und 264]. Clarac 678, 1581. Annali 1877, 217 [oben S. 160].

dem graziösen Tanze eines der Edelsten aus Dionysos Gefolge. Durch Erhaltung 15 der Köpfe ausgezeichnet sind zwei im wesentlichen übereinstimmende kleinere Statuen aus Lamia in Thessalien [1] und aus Pompei.[2] Bei beiden hängt auf dem gesenkten linken Arme ein Pantherfell, beide halten in der Linken das Pedum. Im Typus des Kopfes schließen sie sich jenem edeln ausruhenden Satyr an, der so häufig kopiert wurde; außer den spitzen Ohren mengt sich keine niedere Form ein;[3] die Nase ist edel und gerade; volle reiche lockige Haare umkränzen das Gesicht, das mit weichlichem, fast schmachtendem Ausdrucke in die Ferne blickt. Die Thessalische Statue ist der Pompeianischen in der Ausführung weit überlegen und zeigt auch am Körper ungewöhnlich weiche, zarte Formen. Der bei diesen Statuen immer erhobene rechte Arm verbunden mit der Richtung des Kopfes nach links oben (v. Besch.) hat zu einem großen Mißverständnis des ganzen Motivs geführt. Man glaubte nämlich einen Satyr zu erkennen, der sich auf die Zehen erhebt, um in die Ferne zu spähen und der die Augen mit der Rechten beschattet. Abgesehen davon, daß die erhaltene Rechte der Pompeianischen Figur dieser Erklärung wenig günstig ist, so wird bei näherer Betrachtung jedermann zugeben, daß die Bewegung unsrer Figuren vielmehr die eines hüpfenden Tanzes ist, wo immer ein Bein vor das andere gesetzt und dazu je der entgegengesetzte Arm graziös über den Kopf erhoben wird, sowie daß ein ernstliches in die Ferne Spähen mit einem so lebhaften Tanze sich un- 16 möglich verträgt. Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß die Bewegung des rechten Armes gegen den Kopf sofort an diejenigen erinnert, welche sich die Augen vor dem Lichte der Sonne beschatten wollen, ein auch in der antiken Kunst (wenigstens seit der Vasenmalerei des freien Stiles) gerade für Satyrn nicht seltener Gestus. Ja, jene Ähnlichkeit ist so groß, daß von ihr der Name des Tanzes selbst entlehnt wurde: denn dieser Tanz ist es offenbar, den die Griechen *σκοπός* oder *σκώπευμα* nannten und bei welchem der Tanzende die eine Hand

[1] Schöll, Mitt. a. Griech. Taf. V. 11. Friederichs, Bausteine Nr. 658 [Friederichs-Wolters 1429]. Jetzt im Nationalmuseum zu Athen [239]. Am l. Oberarme ist der Ansatz für das Pedum. — Ein andrer Torso desselben Museums wiederholt das Motiv im allgemeinen, doch ist der l. nicht der r. Arm erhoben, über welchen ein langes Gewand herabfällt (H. 0,61).

[2] Marmorfigur der casa di Lucrezio; schlecht doch am richtigsten abg. bei Breton Pompeia[3] S. 395. Interpoliert ist die sonst bessere Abbildung bei Niccolini, Le case etc., casa di Lucr. Taf. IV Nr. 5 (danach Overbeck, Pompei[3] S. 486 Nr. 285a) [[4] S. 551. Reinach, Rép. II, 139, 2]; das Pedum ist weggelassen und das Fell geht quer über den Körper und bedeckt die Scham, während es im Originale gerade herabfällt; das Glied ist infibuliert am Originale!

[3] Der Pompeianische hat ebensowenig wie die beiden Statuen in Neapel ein Schwänzchen. — Daß die kleinen Hörnchen über der Stirn, die ich zu unterscheiden glaubte, eine willkürliche Zutat des Pompeianischen Kopisten sind, ist zweifellos, wenn man den Zusammenhang übersieht.

so über die Stirne erhob, als ob er in die Ferne spähe; und zwar galt dies speziell als ein *σχῆμα σατυρικόν*.[1]

Demnach kann wohl auch der im Altertum hochberühmte *ἀποσκοπεύων* genannte Satyr des Malers Antiphilos, eines Nebenbuhlers des Apelles und Protogenes sehr wohl ein tanzender gewesen sein; wir wissen zwar nur, daß derselbe mit einem Pantherfelle dargestellt war; aber da dies vom linken Arme herabhängend gerade auch in dem von uns oben nachgewiesenen Typus eine Rolle spielt, da der letztere ferner durch Stil und Kopftypus ohnehin auf ein Original etwa vom Ende des 4. Jahrhunderts hinweist, so könnte dies recht wohl jenes Gemälde gewesen sein. Daß Gemälde von hohem Ruhme, namentlich solche, die eine 17 Einzelfigur darstellten, späterhin zu dekorativen Zwecken auch in Marmor kopiert wurden, läßt sich bekanntlich auch anderwärts sehr wahrscheinlich machen. So kehrt die Medea des Timomachos in einer Statuette wieder,[2] so die Bilder des Andromeda befreienden Perseus[3] und des Theseus, der den Minotaur erlegt hat,[4] so der Wein ausgießende Dionysos mit Pan[5] in statuarischen Gruppen; so ist ferner der so häufige bekannte ausruhende Satyr doch sehr wahrscheinlich einem Gemälde des Protogenes entlehnt;[6] so endlich scheint wenigstens der Oberkörper der zahlreichen Statuen der Aphrodite Anadyomene von Apelles Bild genommen,

[1] Stephani, Mélanges Greco-rom. I S. 554 ff. hat die betr. Stellen zusammengestellt, doch wie mir scheint falsch beurteilt. Indem er durchaus unwahrscheinlicher Weise *σκώπευμα* als gleich *σκώψ* annimmt, schreibt er Athenäus eine starke Verwechselung (von *σκώψ* und *σκοπός*) zu. Viel einfacher löst sich die Frage wenn man bei Athen. XIV p. 629 F liest: . . . *σκώψ σκώπευμα· ἦν δὲ τὸ σκώπευμα* (st. *ὁ σκώψ*) *τῶν ἀποσκοπούντων τὸ σχῆμα, ἄκραν τὴν χεῖρα ὑπὲρ τοῦ μετώπου κεκυρτωκότων· μνημονεύει Αἰσχύλος* . . . . jetzt paßt auch erst die angeführte Belegstelle des Äschylus, die ja nicht vom *σκώψ* sondern vom *σκώπευμα* redet; die Corruptel bei Ath. ist indeß alt und lag schon Eustathios vor (ad Odyss. V, 66 p. 1523). Offenbar ist ein älterer Kommentar zu dem Äschylos-Verse die Quelle für Athenäus sowohl als für Hesychius (der unter *σκώπευμα* dieselbe Erklärung gibt wie Ath.). Eine unnötige Wiederholung ist es, daß Athen. nachher den *σκοπός* (p. 630) noch einmal aufführt. Denn daß der *σκοπός* eben der Tanz war, wo das *σκώπευμα* angewendet wurde, geht sowohl aus Hesych. (*ὑπόσκοπον χέρα· Αἰσχύλος· ὥσπερ οἱ ἀποσκοποῦντες οὕτω κελεύει σχηματίσαι τὴν χεῖρα, καθάπερ τοὺς Πᾶνας ποιοῦσι· σχῆμα δέ ἐστιν ὀρχηστικὸν ὁ σκοπός*), als aus Photios hervor: *σκώπευμα· σχῆμα σατυρικὸν ὡς καὶ ὁ σκοπός* (so verbessert G. Hermann, Aesch. frg. 77 statt *σκωπός*)*· οὕτως Αἰσχύλος* (Phot. lex. ed. Naber II p. 168).

[2] Arch. Ztg. 1875, Taf. 8, 2.

[3] Gruppe in Hannover (K. Fr. Hermann, Götting. Winckelm.-Progr. 1851). — Friederichs, Baust. Nr. 763 [Friederichs-Wolters 1559]. Bötticher, Gipsabg. Nr. 1171. [Arndt, Einzelaufnahmen 1074.]

[4] Gruppe im Schlosse zu Wörlitz [Arndt, Einzelaufnahmen 385].

[5] Nuove memorie dell' Inst. Taf. 10. O. Benndorf S. 276 ff. Daß auch die Komposition des im Wasser sich spiegelnden Narkissos mit Eros usw. (Wieseler, Nark. Nr. 10) der Malerei entnommen sei, hat Welcker (Rhein. Mus. 1854, 282) richtig bemerkt.

[6] So auch Stephani, Mél. Greco-rom. III, 398; CR. 1870/71 S. 99. [Anders Furtwängler, Meisterwerke S. 560. Glyptothek Nr. 229.]

während der Unterkörper, dessen Bildung schwankt, im gemalten Originale nicht sichtbar war.[1] —

Das Pedum unsrer Statuen dürfen wir freilich dem etwaigen Originale des Antiphilos nicht zuschreiben, da dieses als Attribut des Pan erst später auf die jugendlichen Satyrn übertragen wurde. Ganz ebenso ward es von spätern Kopisten zuweilen auch dem ausruhenden Satyr statt der Flöten, die er ursprünglich hielt, gegeben.[2] Jenen Austausch zwischen Pan und Satyrn werden wir weiter unten in seinen Zusammenhang einreihen. Es sei nur erwähnt, daß hier offenbar ein bestimmter älterer Typus des Pan mit dem tanzenden Satyr kontaminiert wurde, welcher jenen mit dem Pedum im linken Arme und die Rechte über die Stirn erhebend darstellte, ein Typus, den wir zuerst auf einer schönen Münze von Ainos vom Ende des 5. Jahrhunderts,[3] auf einer anderen von Aigiale 18 auf Amorgos (Lambros, Νομ. Ἀμοργοῦ Nr. 5. 6 [Brit. Mus. Crete Taf. 20, 2]) und später öfter finden.[4]

Auf Pompeianischen Wandbildern ist unser tanzender Satyr gerade in der Gestalt dieser ersten Kontamination mit dem Pedum in der Linken sehr häufig als Einzelfigur, besonders in den gemalten Architekturen.[5] Doch treten hier meist kleine Varianten hinzu, indem die erhobene Rechte bald einen kleinen Eimer,[6] bald eine Syrinx[7] hält, bald als Stütze für etwas darüber sich Aufbauendes dienen muß.[8] — Bevor wir indeß durch diese Varianten uns weiter leiten lassen, betrachten wir einige Werke, die den Grundtypus nur wenig modifiziert wieder-

[1] Letzteres von Benndorf erwiesen in Mitteil. d. Athen. Inst. I, 50 ff. [Furtwängler in Helbings Monatsber. I S. 179].

[2] So im Exemplar des Braccio nuovo im Vatikan [Amelung, Vatican I Taf. 19] (s. Annali 1877, S. 218 Anm. [oben S. 160]). Auch in einer freien Wiederholung der Statue in einem jetzt zerstörten Pompeianischen Bilde (Mus. Borb. X, 42, Helbig Nr. 441) hält er das Pedum.

[3] Nach v. Sallet, Zeitschr. V S. 184. Zum Typus vgl. die oben zitierte Stelle des Hesych über ὑπόσκοπον χέρα.

[4] Für den jugendlichen Pan z. B. auf einer autonomen Kupfermünze von Thessalonike kurz vor der römischen Herrschaft (Mionnet I, 493 Nr. 330); für denselben ferner auf einem Pompeianischen Gemälde des älteren sog. zweiten Stiles, wo er als Statue dargestellt ist (Mon. d. Inst. X, 36, 1); in demselben Motive ist ein herbeieilender Hirte (wenn nicht ursprünglich Pan) auf einem Endymionbilde des dritten Stiles dargestellt (Bull. 1873, 239; Sogliano Nr. 456); bei einem bocksbeinigen bärtigen Pane als Statue kehrt dasselbe wieder auf dem Niobidenbilde 3. Stiles (Bull. 1873, 206; Sogliano Nr. 505); vgl. übrigens die oben zitierte Stelle bei Hesych: ἀποσκοποῦντες . . . καθάπερ τοὺς Πᾶνας ποιοῦσι.

[5] Diese Figuren sind in den Katalogen der Bilder von Helbig und Sogliano meist übergangen. Ohne Attribut der R. z. B. im triclinium des Hauses Fiorelli, Descr. S. 374 oben.

[6] Helbig Nr. 429; Kopf nach links aufwärts, jugendlich edles Gesicht.

[7] Im tablinum des Hauses Fiorelli, Descriz. S. 384, sowie ähnlich auf der parete nera u. sonst.

[8] Mehrmals an der Basis in dem Hause Fiorelli, Descriz. S. 133.

geben. Nur die Seiten des Oberkörpers sind vertauscht bei dem jugendlichen tanzenden Pan einer Praenestinischen Bronzecista (Mon. d. Inst. X, 45 [oben Taf. 1]), der mit einer verhüllten Mänade im Contretanz begriffen ist, so daß bei der Bewegung der erhobenen Hand an ein Beschatten der Augen gar nicht gedacht werden kann. Eine Statue in Neapel,[1] zwar von mittelmäßiger Arbeit, doch wichtig durch den antiken Kopf, der mit dem des edlen ausruhenden Satyrs im wesentlichen stimmt, unterscheidet sich vom Grundtypus nur durch die als 19 Chlamys umgeknüpfte Nebris, die auf den linken Arm fällt, ein Motiv, das in der folgenden Klasse wichtig wird. Durch derbere kräftigere Formen, sowie durch lebhaftere Bewegung im Oberkörper, indem die linke Schulter stärker zurück- und herabgezogen ist, unterscheiden sich einige Werke, die hiedurch ebenfalls zur nächsten Gruppe überleiten. So ein Torso des Vatikan mit Pedum in der Linken, ohne Fell,[2] und namentlich eine vorzügliche Bronzestatuette in Berlin, die wir Taf. III, 5 [Taf. 6, 5] wiedergeben.[3] Der Satyr ist hier ebenfalls ohne Fell und hält in der Linken die auch von Pan entlehnte Syrinx (mit ungleichen Röhren); die Bewegung der Rechten sieht hier der Abwehr gegen Blendung besonders ähnlich; die Tanzbewegung der angespannten Beine ist jedoch ganz evident. Der Kopf zeigt zwar noch deutlich die Grundlage des ältern, edeln Typus, ähnlich der Neapler Statue Taf. III, 3 [Taf. 6, 3], doch ist derselbe bereits etwas ins Ländliche und Derbe gezogen; ebenso sind die Muskeln des Körpers nicht mehr weich und zart, sondern kräftig, ja etwas hart.[4]

Dieser letztere Formcharakter, nur mitunter noch sehniger und derber, ist der feststehende für die zweite Hauptgruppe, in welcher der Kopf nicht mehr nach links aufwärts, sondern nach rechts herabgewendet und der Oberkörper durch Zurück- und Herabziehen der linken Schulter stark gedreht erscheint, wo ferner nicht mehr einfach weich und graziös schwebender Tanz, sondern ein heftig angespanntes Hüpfen und Wirbeln dargestellt ist. Die veränderte Kopfrichtung finden wir zwar schon in einigen jener Einzelfiguren auf Wandgemälden, so auf dem hier Taf. III, 4 [Taf. 6, 4] statt mancher andern[5] abgebildeten, das überdies interessant ist durch die in der Rechten erhobene Weintraube; eine 20 ganz kleine, doch vorzügliche Bronzestatuette in Berlin wiederholt genau das-

[1] Hier auf Taf. III, 3 [Taf. 6, 3]; vgl. Annali 1877, 217 unten [oben S. 160]. Auch die linke Hand mit dem Pedum scheint antik. Im Haare ist nur eine Binde.

[2] Galleria dei candelabri Nr. 25. A. Klügmann hatte die Güte, meine Notizen über ihn zu vervollständigen; danach entbehrt er des Schwänzchens.

[3] Vgl. Friederichs, Berl. ant. Bildw. II, Nr. 1835, wo freilich weder die Beschreibung genau, noch das Motiv verstanden ist.

[4] Die Ausführung weist trotz ihrer Sorgfalt und teilweisen Vorzüglichkeit auf spätere Zeit als die Pergamenische Bronze, neben welcher dort namentlich Brust und Bauch akademisch leblos und hart erscheinen; auch sind sowohl Oberschenkel als Bauch etwas zu kurz.

[5] Es befindet sich in den Stabianer Thermen; es scheint identisch mit dem bei Helbig Nr. 432 beschriebenen.

selbe Motiv, die Traube und das Pedum, nur die Nebris fehlt.[1] Doch das Gewöhnliche in dieser Gruppe ist, daß der Satyr ein Fell als Chlamys um hat, in dessen Bausche auf dem linken Arme er eine Fülle von Früchten trägt, auf die er nun befriedigt lächelnd niederblickt. Die Belastung mit Früchten widerspricht natürlich dem ursprünglichen einfachen Tanzmotive direkt; noch schwerer wird das Ganze dadurch, daß er in der erhobenen Rechten das Pedum schwingt,[2] ohne doch irgend die Absicht zu haben, damit einen Schlag auszuführen. Es sollte vielmehr durch jene Zutaten der speziell ländliche Dämon charakterisiert werden. — Die Köpfe dieser Statuen zeigen wie die Körperformen immer jenen bekannten derben, niedrigen Typus, der von dem idealern der ersten Gruppe weit verschieden ist; gewöhnlich sprießen auch zwei kleine Hörnchen unter den aufgesträubten Haaren auf der Stirn empor.[3] Die Beliebtheit des Typus geht aus den zahlreichen Wiederholungen hervor. Auf unsrer Tafel ist deshalb keine abgebildet, weil sie bis auf das Knäbchen genau mit Taf. III, 1 [Taf. 6, 1], stimmen.[4]

Eine weitere Zutat ist es endlich, daß auf die linke Hand noch der kleine Dionysos gesetzt wird, wie dies in der Londoner Statue und wahrscheinlich, da die Nebris mit letzterer so genau stimmt, auch in unserer Alberti'schen der Fall war. Die Kombination eines anderen selbständigen statuarischen Motives mit dem zuletzt entwickelten ergab dies Resultat. Auf Taf. III, 6 [Taf. 6, 6] habe ich die schwebende Einzelfigur einer Pompeianischen Wand wiedergeben lassen.[5] Sie zeigt uns, glaube ich, jenes neu hinzugetretene Motiv noch 21

[1] Friederichs, Berl. a. Bildw. II, 1837, der auch hier das Tanzmotiv nicht erkennt. Hierher gehört indeß auch eine Statue ohne Nebris bei Piranesi, Musée Napoléon II Taf. 14 (wo befindlich?).

[2] Nach dem Neapler Exemplar (Gerhard, Ant. Bildw. Nr. 34), wo die rechte Hand mit einem Stücke des Pedums alt ist, sind die andern Exemplare zu restaurieren.

[3] In Neapel (Gerhard, Neap. ant. Bildw. Nr. 34, wo der Kopf fälschlich für modern erklärt wird [Reinach, Rép. II, 137, 6]).

[4] Es sind namentlich die im Vatikan (s. Visconti, Mus. Pio-Clem. III, 42 und Clarac 706, 1684; an letzterm Orte sind die Angaben der Ergänzungen, die A. Klügmann nachzuprüfen die Güte hatte, im wesentlichen richtig); ferner die in Villa Albani (Clarac 716 D, 1685 E), an welcher nach Klügmanns Mitteilungen der Kopf mit kleinen Hörnchen zwar gebrochen doch zugehörig, dagegen das Pedum in der L. (statt in der R.) ganz modern ist; dann im Museo Torlonia (Catal. Nr. 43; Clarac 716, 1707 [Museo Torlonia 45]) ebenfalls mit antikem Kopfe; letzteres gilt ebenso von zwei Statuen in Florenz, die eine in den Uffizien, s. Dütschke, Nr. 124 [Amelung, Führer 58], die andere im Pal. Pitti (Dütschke, Zerstr. ant. Bildw. in Flor. Nr. 31; das Motiv verkennt Dütschke beidemale); endlich zwei Exemplare bei Maffei, Raccolta Taf. 36 und 38, einst in den orti Medicei; bei einer dritten ebenda Taf. 37 scheint der Kopf in falscher Richtung ergänzt (sie scheint identisch mit Clarac 701, 1658, wo mit vertauschten Seiten. [Vielmehr sind wahrscheinlich die drei Maffeischen Exemplare identisch mit den beiden schon erwähnten und einem dritten Florentiner Stück und zwar Maffei 36 = Dütschke II, 32; Maffei 37 = Dütschke III, 124; Maffei 38 = Dütschke II, 31. Ein neugefundenes Exemplar abgebildet Musée de Cherchel Taf. 10, 2. Vgl. auch Furtwängler, Coll. Somzée Taf. 23.]

[5] Helbig Nr. 373.

unvermengt mit Fremdem. Es ist kein anderes als das Motiv des Hermes von Praxiteles, jenes einzig schönen Werkes, das uns ein merkwürdiges Geschick fast unversehrt wiederschenkte und dessen lebhafte Nachwirkung im Altertum wir erst zu erkennen beginnen.[1] Statt Hermes ist ein jugendlicher Satyr gesetzt, der das Dionysosknäbchen (die Flügel desselben fallen offenbar dem Pompeianischen Dekorateur der Verfallzeit zur Last) auf dem linken Arme trägt und ihm in der hoch erhobenen Rechten eine Weintraube lockend hinhält, nach der das Kindchen begehrlich die Hände ausstreckt. Das Bild spricht jedenfalls auch zu Gunsten der Restauration des Hermes mit einer Traube, um so mehr, als sich dasselbe Motiv wiederholt in der statuarischen Einzelfigur einer anderen Pompeianischen Wand,[2] die dem Hermes noch näher steht, indem der Satyr nicht schwebt, sondern ruhig auf dem rechten Beine steht und ganz wie Hermes auf dem linken Vorderarme eine herabhängende Chlamys trägt; das Knäbchen, dem die Traube gereicht wird, hat hier auch keine Flügel. — Auf einem Sarkophage[3] 22 findet sich das Tragen des Kindes zwar mit dem Tanzmotive vereinigt, doch ohne den Fruchtschurz.

Die ganze Entwicklung, die wir hier überblickten, von dem einfachen tanzenden Satyr mit dem Fell auf dem Arme bis zu der letztbesprochenen überladenen Bildung scheint der hellenistischen Zeit anzugehören, indem wir den Anfangspunkt kaum älter als das Ende des vierten Jahrhunderts setzen konnten und unser Alberti'scher Satyr, der doch bereits am Ende der Reihe steht, wegen des Charakters seiner Ausführung nicht später als das erste Jahrhundert v. Chr. sein dürfte.[4] Die Umbildung eines übernommenen Motives in hellenistischer Kunst führte hier zwar nicht zu gleich erfreulichen Resultaten wie wir sie an der Pergamenischen Bronze beobachteten, doch dürfte sie nicht von geringerem Interesse sein, namentlich da sie auch auf die Entwicklung des Typus der jugendlichen Satyrn

[1] Ich bemerke hier, daß das Berliner Museum zwei Torse besitzt, die sowohl im Motiv als in der Bildung der Körperformen und in den Maßen mit dem Hermes ziemlich genau übereinstimmen, mit der Abweichung, daß der r. Arm etwas höher gehoben war und vielleicht über dem Kopfe lag und daß der ganze Körper etwas aufrechter steht und mit der L. weniger fest sich auflehnte; der eine ist zu einem Apollo (Nr. 11 bei Gerhard [Beschr. d. ant. Skulpt. 44, Furtwängler, Meisterwerke S. 570 Anm. 3]) restauriert, der andere ist unergänzt (Nr. 763 [Beschr. 512]); ganz dasselbe gilt von dem Tors einer kleinen, vorzüglich gearbeiteten Statuette desselben Museums. [Beschr. 45].

[2] Oben im l. oecus des Hauses Fiorelli, Descriz. S. 144. [Abgeb. Jahrb. des arch. Inst. 1887 Taf. 6 S. 66.]

[3] Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 110, 1; auch hier erhebt die Rechte das Pedum. — Im Motiv etwas abweichend, doch sehr ähnlich, ist ein tanzender Satyr mit dem Knäbchen auf dem Vatikanischen Sarkophage Visconti, Mus. Pio-Clem. V, 8 [Amelung, Vatican II, Taf. 9].

[4] Es versteht sich, daß im übrigen die Zeit der Ausführung der Exemplare, an denen wir die einzelnen Stadien der Entwickelung verfolgten, gewöhnlich eine ganz andere ist als die der Erfindung und des Entstehens.

Licht wirft. Es wird nicht unzweckmäßig sein, wenn wir, um den letzteren Punkt schärfer zu fassen, uns den ganzen Zusammenhang vergegenwärtigen, in dem unsere Satyrfiguren stehen, also die Entwickelung der Silene und Satyrn nebst der des Pan in den Hauptzügen überblicken.

Die Silene, jene Dämonen des feuchten Waldes, ja quellenden Wassers, die in Kleinasien und Nord-Griechenland ihre eigentliche Heimat haben, sie fanden hier auch ihre älteste Darstellung, welche die charakteristischen Züge wie Schwanz, Ohren, Hufe, von dem auch sonst für feuchte Götterwesen symbolischen Tiere, dem Pferde entlehnte. Wie sie ein Homerischer Hymnus schildert,[1] so finden wir sie auf den ältesten Münzen von Thasos und Macedonien[2] mit Nymphen 23 gruppiert. Ihre ursprüngliche nahe Verwandtschaft mit den Kentauren tritt hier deutlich hervor, indem auf eben diesen Münzen genau dieselbe Komposition des nymphenraubenden Silen auch mit angehängtem Pferdehinterleib erscheint. Der Typus der Silene selbst ist hier noch nicht gefestigt, indem sie bald mit bald ohne Pferdehufe, bald mit bald ohne Pferdeschwanz erscheinen. In Kleinasien finden wir die Silene auf dem alten Friese von Assos; und unter den Resten altionischer Kunst nehmen sie auf den chalkidischen Vasen eine nicht unbedeutende Stellung ein; auch hier wechselt Pferdehuf mit Menschenfuß.[3] Silen ist ein älterer Münztypus des chalkidischen Naxos; er erscheint als Wasserdämon auf Münzen der chalkidischen Himeräer.[4] — Durch die ionische Kunst scheint der alte Typus der Silene den Etruskern mitgeteilt worden zu sein, wo denn die Pferdehufe ungleich zäher und länger festgehalten wurden. — Eines der sprechendsten Zeugnisse für den Einfluß chalkidischer Kunst auf die altattische Vasenmalerei sind die pferdebeinigen *Σιλενοι* der Françoisvase; freilich bildet der Verfertiger derselben (Ergotimos) den *Σιλενος* anderwärts an den Füßen menschlich.[5] — Dagegen sind nun die Silene in den Gebieten alter dorischer Kunst überhaupt etwas durchaus unbekanntes. Niemals erscheinen sie auf

[1] In Ven. (IV) v. 262 *τῇσι* (d. h. *Νύμφῃσι*) *δὲ Σειληνοὶ . . . μίσγοντ' ἐν φιλότητι μυχῷ σπείων ἐροέντων.*

[2] Sie werden den Letäern und Orrheskiern zugeteilt [Bulle, Silene S. 2]. — Die ähnliche Gruppe eines eine Nymphe wegtragenden Silenes auch auf einem archaischen Relief von Delphi (wie es scheint nur aus Wieseler, Denkm. a. K. II Nr. 472 bekannt [jetzt als zu dem Kalathos der Karyatide Fouilles de Delphes IV Taf. 19. 20 gehörig erkannt]).

[3] Auf der Vase Nr. 8 bei Klein, Euphron. S. 31 [^{2} S. 65], von der eine Zeichnung im Apparat des Berliner Museums sich befindet, ist nur einer der sieben Silene pferdehufig [Bulle, Silene S. 9]. — In einer Vasengruppe, die ich mit Wahrscheinlichkeit etwas spätrer chalkidischer Fabrikation zuschreiben zu dürfen glaube (München 685 [1444]; Würzburg 331 [JHS. 1899 Taf. 5 Sittl, Dionys. Treiben Taf. 2, 3]; Deinos in Wien, Öst. Mus. [Masner 215]), haben die Silene bereits alle Menschenfüße. — Die Silene der ebenfalls ionischen Phineusschale (Mon. d. Inst. X, 8 [Furtwängler-Reichhold Taf. 41]) zeigen Hufe.

[4] Ein archaisches Exemplar, wo der Kopf des Silenes vom ältern Typus im Profil steht, im Berliner Museum; eines der gewöhnlichen spätern s. bei Wieseler, D. a. K. II Nr. 497.

[5] Gerhard, Aus. Vas. 238 [Berlin. Arch. Anz. 1889 S. 91. Nr. 1].

korinthischen Vasen, und ebensowenig z. B. auf den so zahlreichen Pinakes aus 24 Alt-Korinth, die das Berliner Museum neuerdings erworben, welche ja so mancherlei Darstellungen zeigen;[1] sie fehlen ferner am Kypseloskasten, wo doch Dionysos in der Weinlaube vorkömmt; sie fehlen auch auf den Vasen, die mit der Arkesilasschale aus einer Fabrik sind[2] und wenn nicht aus Sparta, so doch wohl aus Kyrene stammen [vgl. Annual of the British School at Athens XIV S. 30 ff. XV S. 23 ff.]; und auch daß sie auf Peloponnesischen Bronzereliefs in Olympia[3] und Selinuntischen Skulpturen nicht vorkommen, darf man wenigstens erwähnen.

Und doch war ein den Silenen so verwandtes dämonisches Geschlecht, das der bei Hesiod zuerst genannten Satyrn, gerade auch im Peleponnese heimisch.[4] Aber wie denn so oft auch bei den Griechen bestimmte Vorstellungen über göttliche Wesen gar lange im Volke walten, bis sich die bildende Kunst ihrer bemächtigt, so wurden die Satyrn, mehr Dämonen der trockenen Berge als der feuchten Niederungen und deshalb auch nicht mit dem Pferde, sondern mit den Ziegen in ursprünglich naher Verbindung, überhaupt von der altgriechischen Kunst nicht dargestellt. Als in Athen durch das Satyrdrama die Satyrn populär wurden, war in der Kunst hier bereits der Typus der Silene adoptiert. Darüber, wie die Satyrn in der alten Zeit auf der Bühne erschienen, wissen wir nichts, als daß ein Bocksfell ein Hauptstück des Kostümes war, so daß der Satyr selbst als Bock angeredet werden konnte,[5] sowie daß die Maske der Satyrn sich wenigstens in späterer Zeit in keiner Weise von derjenigen Gestalt unterschied, die in Athen sich handgreiflich aus dem altüberkommenen Typus der pferdeohrigen 25 Silene entwickelt hatte. Es gibt in der ganzen Kunst des fünften Jahrhunderts in Athen nur diesen einen Typus der bärtigen, stumpfnasigen Wesen, meist mit Glatze und langen Locken hinten herab, mit Pferdeschwanz und Pferdeohren, aber ohne dem Bocke entlehnte Abzeichen; Vaseninschriften noch vom Anfange des vierten Jahrhunderts nennen diesen Typus korrekter Weise Silen[6] und das

---

[1] Eine vollständige Beschreibung derselben wird demnächst in meinem neuen Verzeichnisse der Berliner Vasensammlung erscheinen. [S. 47 ff.]

[2] Von G. Löschcke in dem Dorpater Programm von 1879 zusammengestellt [Arch. Zeit. 1881 S. 217]. Hinzuzufügen ist namentlich die fragmentierte Schale in Würzburg Nr. 434 [Sittl, Dionysisches Treiben S. 22 Abb. 4], was ich deshalb erwähne, weil in der Beschreibung von Urlichs frageweise von einem Satyr die Rede ist, während nur ein gewöhnlicher Jüngling tanzend dargestellt ist.

[3] Das Fragment einer Terrakottastatue aus Olympia (Ausgr. v. Olympia IV, Taf. 27 A [Olympia III Taf. 8, 1]) einen pferdehufigen Silen darstellend, scheint wie andere Terrakotten (selbst architektonische) dahin importiert.

[4] Vgl. Annali 1877, S. 448 f. [oben S. 183].

[5] Aeschyl. Fragm. 202.

[6] Annali d. Inst. 1877, 226 ff. [oben S. 167]. — Auf einer streng rotf. Schale dagegen heißt ein gewöhnlicher bärtiger Silen SATRVBS, was doch wohl statt *Σατυρος* verschrieben (Bull. d. Inst. 1860, 35; Zeichnung beim Institut in Rom). [Diese Zeichnung der übermalten Vase abgeb. Klein, Lieblingsinschriften[1] S. 38. Das Original in Würzburg, Ur-

gleiche tun die Schriftsteller desselben Jahrhunderts.[1] Doch heißt andererseits die auf Vasen so oft dargestellte, wildtanzende Umgebung der Rhea und des Dionysos bei Eurip. Bacch. 130 *Σάτυροι* und Ktesias schrieb nicht den Silenen, sondern den Satyrn übergroße (d. h. Pferde-)Schwänze zu (Fragm. ed. Müller p. 87). Also hatte man in Athen den neu zutretenden Satyrn die vorhandene Form der Silene gegeben und beide Gattungen von Wesen hatten sich verschmolzen. — Eine neue Scheidung sollte indeß wieder durch das Satyrdrama, wenn nicht veranlaßt, so doch begünstigt werden. Obwohl Silen als Einzelperson, als weiser Erzieher des Dionysos z. B. schon lange in den Sagen Geltung hatte,[2] war doch ein besonderer Typus für ihn in der Kunst noch nicht geschaffen; der Myronische Marsyas unterscheidet sich in nichts von dem damaligen allgemeinen Typus der Silene. Im Chore des Satyrdramas jedoch mußte sich bald das Bedürfnis einstellen, den Chorführer vor den übrigen bestimmt zu unterscheiden. Im Euripideischen Kyklops liegt diese Scheidung bereits vollendet vor: der Chorführer ist d e r Silen und ist der greise Vater der jugendlichen Schar, die nun Satyrn heißen. Die beiden neuen Typen, die hiedurch veranlaßt wurden, die bartlosen jungen Satyrn und der greise Papposilen brechen sich in der bildenden Kunst allerdings erst langsam und allmählich Bahn, indem der allgemeine ältere Typus der Silene zäh festgehalten wird. Doch erscheint Papposilen, von den Zotteln eines engen dichten Wollegewandes bedeckt, gelegentlich vom Ende des fünften Jahrhunderts an.[3] Aber auch ohne jenes Bühnenkostüm versucht man einen einzelnen alten, weichlichen Silen von den übrigen zu unterscheiden. Zahlreiche Übergänge finden statt;[4] indeß befestigt sich im vierten Jahrhundert dieser neue Typus, der auch mit einem neuen tierischen Abzeichen ausgerüstet wird, indem die Pferdeohren bei dem einen alten Silene zu S c h w e i n s - ohren werden,[5] wie sein ganzer Körper nun fette Weichheit ist. 26

Hand in Hand ging hiemit das Aufkommen der bartlosen, fortan *κατ' ἐξοχήν* diesen Namen führenden[6] Satyrn, die auf Vasen schon zu Ende des fünften Jahr-

lichs I S. 50, 87. ist jetzt gereinigt, Sittl, Parerga S. 29, die fragliche Inschrift ist echt. Reisch in Festschrift f. Gomperz S. 461. W. Schulz in Göttinger gel. Anz. 1896 S. 254 will rückläufig *Σιβύρτας* lesen.]

[1] Annali 1877, S. 236 [oben S. 174].

[2] Ebenda S. 235 [oben S. 173].

[3] Der herrliche Krater Mus. Greg. II, 26 [Helbig, Führer² II, 1233] gehört zu seinen ältesten Darstellungen. — Vgl. Annali 1877, 228 ff. [oben S. 168 ff.].

[4] Vgl. Annali 1877, 227 [oben S. 167]. — Auf einem vorzüglichen athenischen Deinos vom Anfang des 4. Jahrh. in der Sammlung v. Sabouroff [Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 56] sind in einem Schwarme gewöhnlicher bärtiger Silene zweie durch weißes Haar, gebückte Haltung und Krückstock als Greise ausgezeichnet.

[5] S. Annali 1877, 230 [oben S. 169]. — Auch auf Münzen des schönen Stils, z. B. denen von Thasos mit Silenskopf ist das dicke Ohr deutlich, ebenso auf solchen von Katane mit Silensmaske.

[6] Vgl. Ann. 1877, 237 [oben S. 175].

hunderts vereinzelt, dann aber immer häufiger erscheinen; sie werden die bevorzugte Schar ihres nunmehr auch jugendlichen Gottes Dionysos. Wie weit die Praxitelische Zeit in der Veredelung dieser Wesen ging, die bei Eurip. Cycl. 624 noch *θῆρες* angeredet werden, sehen wir an dem bekannten einschenkenden Satyr, ja gelegentlich ging man bis fast zum Sentimentalen, dem Eros Verwandten.[1]

Doch hier müssen wir, die Entwicklung der Satyrn unterbrechend, erst einen Blick werfen auf denjenigen, dessen Gestalt sich fortan mit jenen vielfach berühren und vermengen sollte, auf Pan, den Gott des felsigen Gebirgs, dessen Wesen und Treiben nicht nur, sondern dessen äußere Erscheinung uns schon so plastisch entgegentritt in jenem Homerischen Gedichte auf ihn (Hymn. Hom. 19), dem an poetischem Reize Weniges gleichkömmt. Er ist halb Ziege halb Mensch, *αἰγιπόδης, δικέρως*, ist *ἀγλαέθειρος* und *ἠυγένειος* und trägt ein Luchsfell auf dem Rücken. Hiernach kann kein Zweifel sein über die Gestalt des Pan in der archaischen Kunst;[2] als *αἰγοπρόσωπος* und *τραγοσκελής* (Herod. II, 46)

[1] Derart ist ein ganz einziger jugendlicher Satyrkopf mit Pantherfell über dem Kopfe von eigener Schönheit, im Museo Torlonia zu Rom Nr. 115.

[2] Irrtümlich habe ich früher angenommen (Annali 1877, 199 ff. [oben S. 145 ff.], Pan sei gerade in älterer Zeit auch unter dem Typus des hornlosen bärtigen Satyrs dargestellt worden. Ich halte es indeß jetzt für unmöglich, daß, obwohl dies die allgemeine Annahme ist, auf die ich mich auch damals stützte, die Münztypen von Pantikapäon den Pan darstellen sollten. Die Deutung auf Pan basiert bekanntlich, da Pan keineswegs ein in Pantikapäon besonders verehrter Gott ist, ausschließlich auf dem Anklange an den Stadtnamen. Solche beabsichtigte Anspielung des Münztypus auf den Namen der Stadt wäre ja an und für sich sehr möglich, aber diese Möglichkeit kann nichts beweisen gegen zwingende Gründe, die uns verbieten, überhaupt Pan zu erkennen. Der Typus ist immer vollkommen der des bärtigen Satyrs mit dicker Stulpnase und hat nie etwas vom Bocke und nichts von Pan; es ist ganz unannehmbar, daß zu Anfang des 4. Jahrh. — denn höher herauf scheinen die Münzen bis jetzt nicht zu reichen — wenn auch in ferner Stadt, so doch von echtgriechischen vorzüglichen Künstlern für Pan nicht der allgemein vorhandene Typus, sondern der des bärtigen Satyrs gewählt worden sei. Im Norden, in Macedonien, waren von altersher Silene beliebtester Münztypus; durch Einfluß von hier wird der Typus von Pantikapäon zu erklären sein. Auch die zahlreichen spätern Exemplare Pantikapäons mit dem bartlosen, meist efeubekränzten Kopfe zeigen niemals Hörner, vielmehr den ausgesprochensten Satyrtypus. — Zu bemerken ist noch, daß in Pantikapäon, wenn auch nicht häufig, doch auch der gewöhnliche Typus des einen alten Silens mit Glatze und Schweinsohr erscheint, zum Beweise, daß Silen in seinen verschiednen Gestalten dort eben heimischer Typus ist, während bis jetzt noch kein einziger sichrer gehörnter Pan dort nachgewiesen ist. — Eine bloße Annahme ist es ferner auch, daß C. Vibius, auf den Beinamen Pansa anspielend, einen Panskopf auf seine Münzen geprägt habe; der betr. Typus (s. Ann. 1877, 200, 2 [oben S. 146 Anm. 4]) bezieht sich vielmehr offenbar auf szenische Spiele und ist nichts als die Theatermaske eines bärtigen Satyrs. Bestätigt wird dies durch ein Exemplar, wo auf dem Rvs. eine andere szenische bakchische Maske mit Kopfbinde (nicht Silen) dargestellt ist. — Man wird überhaupt auch den unbärtigen edlen Pan niemals hornlos annehmen dürfen; zu den

ward er überall und nach der Schlacht von Marathon auch in Athen verehrt. In unseren Monumenten erscheint er allerdings erst aus der Zeit um und nach 400, und zwar auf Attischen Votivreliefs ganz so wie ihn das homerische Gedicht schildert, zwar mit den Abzeichen der Ziege, doch mit langem fließendem Barte und vollem Haare, nicht ohne göttliche Würde.[1] Doch die Tendenz nach bartloser Jugendlichkeit der Götter, welche ungefähr gleichzeitig Hermes, Dionysos 28 und den Satyrn die Bärte nahm, führte dazu, daß auch der bocksbeinige Pan schon zu Ende des fünften Jahrhunderts zwar nicht in Athen, doch in Thrakien (die obengenannte Münze von Aenus) bartlos gebildet ward und dasselbe war in Böotien der Fall, wo er in einem herrlichen Votivrelief aus Tanagra als *ὀπαδός* und *κύων παντοδαπός* der Göttermutter Rhea (Pind. Fragm. 63 ff. Böckh) neben ihrem Throne zu stehen scheint,[2] während er in einem anderen etwas späteren, vielleicht auch böotischen, Votivrelief nebst einem Jagdhunde als Begleiter des

---

von mir Annali 1877, 204, 3 [oben S. 150 Anm. 2] angeführten Apulischen Vasen bemerke ich nur, daß bei ihnen allen eine neue Prüfung der Originale nötig ist; von den beiden Berliner Vasen (Gerhard, Ap. Vas. Taf. 8 u. 11 [Berliner Vasenkatalog 3258 und 3240]) habe ich konstatiert, daß die weiß aufgemalten verblaßten Hörner des Pan nur von der Übermalung verdeckt waren. — In dem mir soeben nach Abschluß der Korrektur zukommenden 3. Hefte des V. Bandes der Athen. Mitteil. spricht A. Milchhöfer (S. 209) über den ältern Typus des Pan. Daß ich denselben gegenwärtig als einen von dem der Silene ursprünglich durchaus verschiedenen erkenne, ist oben ausgesprochen. Was mich früher Annali 1877, 199 ff. [oben S. 145 ff.] zur Annahme bewog, daß sich der Panstypus zunächst an den der Silene angeschlossen habe, waren nur die Münzen von Pantikapäon. Ohne der letztern im geringsten zu gedenken, oder dies ernste Hindernis zu beseitigen (wie ich dies oben versucht), bestreitet Milchhöfer jene Annahme, die er mindestens unrichtig aufgefaßt hat. Oder wird jemand im Ernste z. B. daran anstoßen, daß ich Ann. 1877, 201 [oben S. 147] sagte, die aufgeworfene Stumpfnase des Typus der Silene sei nicht die Nachahmung eines tierischen Zuges, sondern eines den uomini codardi e vili eigenen? — Ganz unrichtige Vorstellungen von der Entwickelung der in Betracht kommenden Typen zeigt übrigens M.' Behauptung, der bärtige Pan des ganz tierischen Bockstypus berühre sich — im 4. Jahrh. — mit „gewissen" Satyrtypen.

[1] So besonders in dem schönen Relief Heydemann, Marm. in Athen Nr. 13 = Bötticher, Gipsabg. Nr. 322 [Friederichs-Wolters 1137]; nur der Oberkörper erscheint auf dem herrlichen Nymphenrelief Mitt. Ath. Inst. V, Taf. 7, das wohl eher etwas vor 400 fällt. — — Vgl. auch Ann. 1877, 198 [oben S. 145].

[2] Im Varvakion, [jetzt Nat.Mus. 1421, Arndt, Einzelaufnahmen 1250] nicht vollständig, aus mehreren Fragmenten bestehend, von denen einige mir erst durch die Freundlichkeit von Hrn. Dr. L. Gurlitt bekannt wurden, der das Ganze demnächst veröffentlichen wird [Arch. Zeit. 1880 Taf. 18. Besprochen von Milchhöfer, Athen. Mitt. V S. 216]. Erhalten ist von Pan nur der gehörnte jugendliche Oberkörper, dessen Kleinheit die Bocksbeine ziemlich sicher voraussetzen läßt; von der wahrscheinlichen Rhea ist nur ein Ellenbogen und Rest des Gewandes und Thrones erhalten; rechts stehen ein bärtiger Mann und mehrere Mädchen, eines mit Tympanon. Die Erklärung aus dem in Theben von Pindar gestifteten Kulte der Rhea mit Pan zusammen (Pind. Fragm. 63 ff. Pyth. III, 137 und schol.) ist mindestens sehr wahrscheinlich.

Dionysos auftritt.[1] — Doch gerade die Vorstellung von dem Jäger Pan, dem θηρευτής und ἀγρεύς (s. bes. Anth. Pal. VI passim) scheint die Bildung eines neuen Typus, des völlig menschlichen edeln jugendlichen nur mit zwei Hörnchen versehenen Gottes begünstigt zu haben. So sehen wir ihn denn als schönen Jäger auf einem Felsen sitzend ruhen oder mit einem Häschen spielen, wie ihn die herrlichen Münzen des vierten Jahrhunderts von Arkadien und von Messana in Sizilien[2] zeigen. Wo dieser Typus zuerst entstand ist unsicher; da er in Athen in religiösen Darstellungen niemals und nur gelegentlich auf bemalten Vasen des 29 späteren Stiles erscheint, so war hier der Ursprung schwerlich. Dagegen können wir nachweisen, welche Kunstschule es war, die jenem Typus seine in der statuarischen Kunst kanonische Gestalt verliehen hat. Es war die Nachfolge Polyklets in Argos, die das berühmte Musterbild edler jugendkräftiger Gestalt, den „Doryphoros" ihres Meisters einfach zum Gotte Pan umschuf, indem sie, alles andere belassend, nur anschmiegende Hörner und in die Hände Syrinx und Pedum zufügte. Mehrere erhaltene Statuen und mehrere einzelne Köpfe[3] geben uns eine Anschauung dieser Komposition. Ruhig steht der Gott auf dem rechten Beine, das Haupt etwas geneigt. Es liegt ein eigenes Etwas in diesem Typus, das uns als stille Schwermut, als eine passive tiefe Melancholie anmutet, die weitere Entwickelung von etwas, zu dem der Doryphoros selbst nur einen Ansatz zeigt. Es ist dieser Hauch einer ruhigen Wehmut etwas ganz anderes als jene aktive, sehnsuchtsvolle Erregung, welche attische Werke derselben Zeit durchzieht. So äußert sich die Tendenz der Zeit, das Streben nach dem Ausdruck subjektiver Empfindung, verschieden in Athen und Argos; und wir werden darin bestärkt, in jenem Wesen einen charakteristischen Zug der späteren, uns bis jetzt noch so wenig bekannten Peloponnesischen Schule zu sehen, wenn wir uns einer anderen statuarischen Komposition erinnern, die namentlich im Typus des Kopfes die unverkennbarste Verwandtschaft mit jenem Pane hat; ich meine die gewöhnlich Narkissos genannten, besser vielleicht als Hyakinthos zu deutenden Jünglingsstatuen, die mit der einen Hand sich aufstützend den Körper entlasten und die andere Hand schlaff auf den Rücken legend schwermütig zur Erde blicken.[4]

[1] In Berlin (Gerh. Nr. 812 [Beschr. d. ant. Skulpt. 687]), von Prokesch aus Griechenland mit der bekanntlich nie stringent beweisenden Provenienz Athen gebracht; das Material, ein sehr feinkörniger, kalksteinähnlicher Marmor würde eher für Böotien sprechen. Von Dionysos ist nur der Unterkörper erhalten.

[2] Auf andern Münzen von Messana und solchen von Syrakus erscheint nur der Kopf des edeln gehörnten Gottes, durch beigefügte Syrinx sicher. — Die andern angeblichen Darstellungen des Pan auf Sizilischen Münzen sind ganz unsicher oder sind als Flußgötter zu fassen.

[3] Siehe vor allem die von mir Mitt. d. Ath. Inst. III. Taf. 12 publizierte Bronze; dann die sehr verwandten zwei Statuen des M. Cossutius [Brit. Mus. Cat. of. sculpt. 1666, 1667] und eine dritte im Vatikan (s. Annali 1877, 202 Anm. 2 [oben S. 148]) und mehrere Köpfe (ebenda S. 203 [oben S. 148 ff. Furtwängler, Meisterwerke S. 480]).

[4] Ich selbst habe in einer früheren Behandlung dieses in zahlreichen Kopien er-

So hatten sich denn unabhängig von einander und ungefähr gleichzeitig die edeln Typen des jugendlichen Satyr und des jugendlichen Pan entwickelt. Eine Berührung zwischen den beiden, doch so verwandten Wesen war ungemein nahe liegend. Sie erfolgte in vollem Maße in der hellenistischen Zeit und ward begünstigt durch eine bekannte Richtung eben dieser Epoche, durch die idyllische oder bukolische. Das Harmlos-Ländliche, Hirten, Jäger, freie Natur und alles, was damit zusammenhing, das waren Lieblingsgebiete der damaligen Phantasie. Bekanntlich ist für uns das klarste Zeugnis dieser Richtung in der Pompeianischen Wanddekoration erhalten, wo sie uns aus allen Ecken und Enden in Gestalt von Pedum und Syrinx, von ländlicher Kapelle, Hirten und Herden entgegentritt. Nun waren zwar die Satyrn bisher teils als von allerlei tollen Mutwillens voll, als tanzend und flötend — *πρὸς ὄρχησιν καὶ μελῳδίαν καὶ πᾶσαν ἄνεσιν καὶ παιδιὰν εὔθετοι,* Diodor. I, 18 —, teils als edle Diener ihres weichlichen Herren dargestellt worden, aber das Ländliche hatte ihnen durchaus gefehlt. Dies mußte von Pan, dem Jäger und Hirten auf sie übertragen werden; von ihm entlehnen sie nun die Rohrflöte, von ihm den Hirtenstab, von ihm auch gewisse Abzeichen der Ziege, dieses echt idyllischen Tieres. — Indeß wurden durch diese Berührung von Satyr und Pan natürlich gelegentlich auch Züge der Satyrn auf letzteren übertragen; und zwar geschah dies gerade zu Anfang der hellenistischen Epoche. Von Antigonos Gonatas nach der Gallierschlacht geschlagene Kupfermünzen zeigen Pan durchaus im Typus eines jugendlichen Satyrs mit Schwanz, doch mit Hörnern versehen, wie er ein Tropaion aufrichtet,[1] und Silbermünzen desselben Königs geben dem Panskopfe ganz die Züge des derben Satyrtypus nur mit Hörnern (Wieseler, D. a. K. I, 232), und ganz dasselbe tun Kupfermünzen von Pella in Makedonien (Mionnet, Suppl. III, 89 Nr. 547 ff.). — Auch für jene Übertragungen von Pan auf die Satyrn haben wir jetzt einen festen Haltepunkt in den Pergamenischen

haltenen Typus (Bull. d. Inst. 1877, 158 ff. [oben S. 131 ff.]) mich lebhaft für Narkissos erklärt. Gegen ihn spricht jedoch, daß er vor der hellenistischen Zeit nur in der phokischen und böotischen Lokalsage existiert zu haben scheint, während unser Typus sicher ein älterer und, wie oben hervorgehoben, ein peloponnesischer ist. Der Kopf ist am besten erhalten in dem Bull. 1864, 256 erw. jetzt in Berlin befindl. Exemplare [Beschr. d. ant. Skulpt. 263]. Der in Lakedämon alte Kult des Hyakinthos, des schönsten der Jünglinge, ist bekannt. Das schwermütig matte Versunkensein würde dem Bilde des durch frühen Tod Hingerafften wohl anstehen. Zu Boden blickend, steht Hyakinthos Apoll gegenüber auf einem Gemälde bei Philostr. iun. 14. — Daß der Apfel, den in der Tat zwei Exemplare (s. Bull. 1877, 158 [oben S. 131]) in der auf dem Rücken liegenden r. Hand zeigen, einfach für einen Todesdämon beweise, ist durchaus unhaltbar. Es wird nach der gewöhnlichen Bedeutung des Apfels ein Liebesgeschenk von Apollo sein sollen. [Furtwängler, Meisterwerke S. 483 ff.]

[1] Über den Typus des jugendlichen Pan mit Satyrschwanz s. meine Bemerkungen gegen Stephani in Annali 1877, 447 ff. [oben S. 182 ff.]. Zu den sichern Beispielen ist außer obigem Münztypus hinzuzufügen ein spätattischer Krater in Berlin Nr. 1015 (Gerh.). [Furtwängler, Vasenkatalog 2648.]

Reliefs. Satyrn des derben, jugendlichen Typus begleiten dort Dionysos; an dem einen ziemlich erhaltenen Kopfe sind die Haare gesträubt und am Halse hängen jene kleinen Zotteln der Ziegen (*φήρεα*), die wir von zahlreichen Satyrn des ländlichen Typus kennen (Annali 1877, 208 [oben S. 153]); ein andrer wohlerhaltener Satyrkopf vom kleinern Friese[1] zeigt gar die kleinen sprießenden Hörner der Ziege,[2] die (nicht zu verwechseln mit den längern des Pan) wir ja auch als den ländlichen Satyrn eigen kennen, ihnen die Lukian (Bacch. 1) die *ἀγροίκους νεανίσκους* nennt, die *κέρατα οἷα τοῖς ἄρτι γεννηθεῖσιν ἐρίφοις ὑποφύεται* (vgl. deor. conc. 4), die Hörnchen, die ja auch dem Typus unsrer Alberti'schen Statue nicht zu fehlen pflegen.

So hätten wir denn unsern beiden Monumenten in einem größern historischen Zusammenhange ihre Stelle angewiesen; der etwas mühsame Pfad, der uns dazu führte, wird uns aber den reinen Genuß nicht stören an jenem Bilde frischer, sprühender, ungetrübtester Lebenslust, von dem wir ausgingen, an dem Satyr von Pergamon.

[1] Das Stück der großen Reliefs ist skizziert in Conze u. Humann, Ergebnisse I S. 53 [Ausgrabungen von Pergamon III, 2 Taf. 1, der Kopf vom kleinern Friese dort Taf. 36, 2]. — Der kleinere Fries enthält noch eine schöne, sitzende, jugendliche Figur, die das Knie mit beiden Händen umfaßt; das Gesicht fehlt größtenteils, doch die langen Spitzohren sind erhalten; die unbärtige, schwanzlose edle Gestalt wird wahrscheinlich Pan sein, vielleicht als Repräsentant Arkadiens in einer auf Telephos Jugend bezüglichen Szene. [Ausgrabungen von Pergamon III, 2 Taf. 32, 2.]

[2] Zu den gehörnten Satyrn vgl. Annali 1877, 208 ff. u. 448 [oben S. 153 ff. u. 183]. — Ohne Verständnis für die tatsächliche historische Entwicklung gelangt Stephani, Compte rendu 1874, 66 ff. zu ganz falschen Resultaten, indem er (S. 79) behauptet, es sei kein Zweifel, daß die Alten „schon in sehr frühen Zeiten" den Satyrn Ziegenhörner gaben und indem er die Hörner zur Unterscheidung von Satyr und Pan überhaupt unbrauchbar erklärt und statt dessen „den kritischen Wert des Pferdeschwanzes" in helleres Licht setzen zu müssen glaubt.

ARIANNA DORMENTE E BACCO SOPRA CRATERE ETRUSCO

(MON. DELL' INST. VOL. X TAV. 51 [= Taf. 7]; ANNALI DELL' INSTITUTO 50, 1878 TAV. D'AGG. H. J. [= Taf. 8. 9, 1 u. 2])

Nel cratere, che col grazioso permesso del proprietario sig. principe del 80 Drago vien pubblicato sulla tav. 51 dei nostri Monumenti [Taf. 7], è uscito da quella necropoli posta fra Filacciano e Nazzano sul confine dell'Etruria e della Sabina che pochi anni fa fu descritta dal sig. Helbig (Bull. 1873 p. 113 sg.). Il principale risultato di questi scavi furono alcuni grandi crateri, fra i quali primeggia il nostro per la rappresentazione nuova. Giacchè la donna che dorme nel centro distesa sopra una pelle di pantera e che, sebbene mancante della testa e del petto, può interamente ricomporsi, senza dubbio è Arianna abbandonata da Teseo, alla quale s' avvicina Bacco col suo corteggio.

Ma prima di occuparci del soggetto vogliamo esaminare la tecnica ed il carattere stilistico del nostro vaso. Il disegno è condotto con un pennello assai fino (ma non colla penna) e con colore molto denso, sicchè le linee, almeno sulla parte principale, hanno il solito rilievo dei buoni vasi. Col medesimo colore, ma stemperato molto con acqua, sicchè diviene brunastro, sono fatti i contorni tanto esterni quanto interni delle parti dipinte in bianco. Anche gli orecchini dunque, le armille e le collane sono brunastre,[1] ciò che è da notarsi come differenza della tecnica solita, nella quale il disegno sul bianco è sempre 81 eseguito in giallo. Oltre ciò si è adoperato un rosso scuro per alcune aggiunte come le corone d' ellera, i puntini nel tirso, i fili di perle attorno il petto del Satiro a sin., per le frutta del canestro del Satiro, per le frondi del gran tralcio di vite e per gli stivali di Bacco. Col rosso mischiato al bruno sono fatte le frutta del canestro a sin. Il giallo invece manca affatto.

Il vaso ha la forma di cratere e gli ornamenti soliti per questo genere, cioè al di sopra le foglie d'alloro e al di sotto le palmette giacenti; più comune di queste però suol essere il meandro. Anche il carattere della composizione appartiene ad un tipo ben distinto, col quale si decoravano nelle fabbriche attiche più recenti specialmente i crateri, non esclusi però altri vasi che offrissero uno spazio analogo. Vi sono cioè le figure raggruppate attorno di un centro in due file, ma così che quelle dell' ordine superiore colle gambe sogliono entrare nell'

---

[1] Dello stesso colore sono alcune striscie riportate sugli abiti ricamati.

ordine inferiore. Le figure sedenti alle due estremità rivolte colle gambe al di fuori, col viso verso l'interno, appartengono anch' esse a questo tipo di composizioni vascolari. Il loro rovescio quasi sempre è decorato con sole tre figure grandi, per lo più bacchiche, cioè Menadi con Satiri, oppure con quei giovani ammantellati, soliti già nei vasi dell' epoca anteriore.[1] Lo stile del disegno è sempre del più libero ed è caratteristico a questo tipo che gli abiti tanto delle donne quanto degli uomini per lo più sono coperti di ornati ricchi specialmente 82 coll' ornamento delle onde, con raggi e palmette. Le donne sogliono esser dipinte in bianco. Anche i soggetti, nei quali predominano quei bacchici senza azione decisa, ed i concetti di alcune figure[2] hanno un carattere speciale. I Satiri generalmente sono ancora barbati; quegli imberbi ritengono però la calvizia sopra la fronte, mentre alcuni ricci sogliono cadere avanti gli orecchi. Amore non ha mai i capelli acconciati in maniera femminile.

Si possono fare delle suddivisioni e distinzioni più sottili nel tipo de' vasi in discorso, ma per ora basti d' averne accennato alcuni tratti principali. Quanto alla fabbrica cui originariamente appartiene codesto tipo, non può essere dubbio a chiunque si occupa della pittura vascolare più recente, che essa è attica. Non posso entrare qui in tutte le particolarità, e siccome io cercherò altrove di sviluppare ampiamente il carattere speciale della pittura vascolare recente in Attica in confronto a quella nell' Italia meridionale ed in altri siti, lascio per ora questo tema e mi rivolgo al nostro cratere.

La questione che sorge si è, se esso sia di fabbrica propriamente attica, o se piuttosto sia un' imitazione eseguita altrove. I seguenti indizî ci costringono a rispondere in quest'ultimo senso. Di minor importanza sembra la maniera sopra descritta di disegnare sul bianco con color brunastro, mentre i vasi attici ivi adoperano il giallo.[3] Ma tale identica particolarità e gli stessi orecchini, gli stessi ricci davanti l'orecchio, le stesse armille, gli stessi profili delle donne si 83 trovano in due vasi del museo Gregoriano, del resto di tecnica diversa, ed ambedue indubitatamente etruschi.[4] L' uso poi del colore rosso-brunastro pei

[1] Facendo astrazione di tanti altri non pubblicati voglio citarne soltanto alcuni ad ognuno noti come Laborde, Vases Lamb. I 65 [Wien, Sacken-Kenner S. 227 Nr. 160], Millin, Vases peints I 56. 57. ib. I 67.

[2] Così p. es. i Satiri o Ninfe con canestroni di frutta, come sul vaso nostro, sono frequenti proprio in questo genere di vasi.

[3] In un cratere della Beozia però ho veduto quello stesso nerastro bruno sopra il bianco.

[4] Ambedue non pubblicati e di provenienza ignota. Il primo, un cratere nella sala delle tazze, è in tutta la tecnica e lo stile molto analogo al nostro, benchè il carattere etrusco vi sia molto più palpabile (già nella forma che è la stessa come Mus. Gregor. II, 95, vaso nel mezzo della fila infima). Sulla parte principale si vede Perseo e la Medusa, dal collo della quale spunta la testa del Pegaso. Il rovescio è bacchico. — L'altro vaso è un' anfora ai manichi con volute ed è il più bel campione di quella tecnica non rara

dettagli sopraccennati è del tutto estraneo ai vasi attici di questo tipo ed appartiene al periodo anteriore dello stile così detto bello e quello severo. Ma, ciò che più importa, anche il disegno dei profili, delle donne in ispecie, ed i movimenti — come quello del Satiro a dr. di Bacco — il panneggio nelle parti mosse, poi anche la striscia delle palmette in giù, alle quali manca non tanto accuratezza quanto la vita, infine la grossa tenia sospesa nel campo libero del rovescio, — tutto questo non si combinerebbe coll' origine attica, ma non offre nemmeno analogie sufficienti per riconoscervi alcuna delle fabbriche dell' Italia meridionale.

Arroge una cosa che non è di lieve importanza, ed è la figura di Bacco stesso. Non dico il chitone ricamato — giacchè questo è una particolarità appunto del Dioniso attico — ma è la barba che mi offende e la quale deve dirsi del tutto estranea al Bacco di questo stile vascolare, perchè collo stile »bello« essa svanisce affatto. Anche qui dunque il pittore del nostro vaso frammischiava delle reminiscenze di uno stile anteriore, e così si spiegherà pure quel tralcio di vite che insieme con un grosso scettro egli tiene nel braccio. 84

Riassumendo questi fatti dobbiamo riconoscere qui l'imitazione di un cratere attico fatta nell' Etruria meridionale stessa. Nè ci mancano delle analogie per questo fatto. Prima di tutto esaminiamo gli altri vasi dello stesso scavo.[1] E fra questi almeno un cratere (Bull. 1873 p. 122) per la tecnica perfetta ed il disegno finissimo non lascia alcun dubbio intorno la sua origine propriamente attica.[2] Ma un terzo cratere proveniente dalla stessa tomba col nostro (l. c. p. 117, 2) è interessantissimo per la questione dell' imitazione; giacchè egli per la tecnica in generale non può separarsi dal nostro, non offre però — se eccettuiamo la grossa tenia nel campo libero — tante particolarità che si dovrebbero ascrivere all' imitazione, come quello; i profili e tutto il disegno si può dire quasi attico.[3] Meno bene dunque è riuscita l' imitazione nel nostro vaso, ma ancora più evidente è l'influenza locale nel terzo cratere della stessa tomba[4]

---

nei vasi etruschi, di dipingere le figure con color rosso sopra la vernice nera. Rappresenta sul ventre una donna in ginocchi minacciata da un giovane colla spada: sul collo due Amori con un ragazzo, giuocanti come pare. Lo stile è libero ed imita bene i vasi di stile bello. Siccome esso probabilmente in un' altra occasione sarà pubblicato, così mi astengo da una descrizione più dettagliata.

[1] Per la squisita gentilezza del principe del Drago potei con ogni agio studiare i sette vasi grandi esposti ora nel suo palazzo. I vasi piccoli però ed i frammenti non li ho veduti.

[2] L'argilla è più rossa della nostra, la vernice più lucente, i profili ed i capelli sono fatti come p. es. nel vaso attico Mon. III 31. Lo strumento non è il pennello ma la penna. — Sgraziatamente non si poteva più fissare la tomba donde era sortito, nè gli oggetti trovati assieme.

[3] La composizione è pure ben ordinata secondo le norme del tipo di questi vasi. Sopra la rappresentanza del rovescio cf. la postilla al mio articolo negli Annali 1877 p. 448 [oben S. 182].

[4] La tecnica è la stessa come nel nostro; ma vi si aggiunge che le code dei Satiri

85 (l. c. p. 118, 3). — Una grande distanza — probabilmente non tanto di tempo quanto di carattere — separa queste imitazioni di vasi attici da un' altra specie di fabbrica locale trovata insieme con specchi ed altri prodotti dell' arte etrusca più recente negli stessi scavi,[1] la quale non ha da fare con originali attici, ma nella tecnica e nel carattere degli ornamenti offre molti punti di contatto colle più recenti stoviglie della Campania.[2]

Ma questa necropoli presso Nazzano non è la sola che offra tali specie di vasi. Anzi quella di Poggio Sommavilla posta in vicinanza della prima mostra dei fatti assai simili. Anche qui cioè si trovano dei crateri attici dello stile recente, e sono quelli due nel museo di Parma, uno dei quali appartenente del tutto a quel sopra descritto tipo è pubblicato nei Mon. II 55, l'altro presso Jahn, Arch. Beitr. t. 5. 6. [Heydemann, Oberital. S. 48, 45. 46.] Dell' imitazione poi di originali attici c' è un esempio molto significante nel vaso Lambruschini,[3] lo stile del quale già da Helbig (l. c. p. 115) fu confrontato con quello dei nostri crateri. Anche qui negli ornamenti degli abiti, nel disegno dei capelli e delle teste ed in tante altre particolarità si scorge l' influenza dell' originale attico; ma non soltanto pel disegno un po' stentato e per certi ornamenti, ma anche nel soggetto pel grosso sbaglio di confondere un rapitore del Palladio con Mer-86 curio[4] rivelasi l' artista etrusco. — Il rovescio non distinguendosi, come pare secondo il lucido, dai vasi della sopraccennata seconda specie — la quale anche a Sommavilla vien rappresentato da un vaso importante (Berlino n. 1789 [2953]) — ci mostra che quelle due specie erano contemporanee, ciò che viene confermato da uno scavo a Castel d' Asso ove secondo Helbig (Bull. 1874 p. 261) uscivano dalla medesima tomba un' idria di quello stile attico imitato con vasi di quell' altro genere più comune e più cattivo che sta in relazione coi prodotti della Campania.

Altri esempî simili al vaso nostro finora non sono a mia conoscenza, eccettuato uno molto interessante che si pubblica sulla tav. d'agg. H [Taf. 8] dietro

sono fatte nella maniera etrusca, cioè tutte riempite di color bruno, nè i puntini bianchi nel fregio delle palmette in giù sono di uso attico, mentre essi si trovano in crateri della Beozia. — Il rovescio è molto rozzo.

[1] Se la tazza descritta l. c. p. 121 infatti appartiene alla prima nostra classe (io non la ho veduta), queste due specie si trovano nella stessa tomba.

[2] Qui appartiene l' anfora descr. l. c. p. 122 ed il holmos ib. al quale esiste un compagno (non mentovato dal Helbig) con rappresentanza senza speciale interesse.

[3] Arch. Ztg. 1848 t. 17, 1. Un lucido più esatto presso l'Istituto. L'originale adesso si trova a Lisbona; è un vaso a colonnette (erroneamente il Jahn, Einleit. zur Münchner Vasensammlung p. LXIV lo chiama cratere).

[4] Evidentemente l' originale era come Millin, Peint. de vases II 18 [Paris, Cabinet des Médailles] o Laborde, Vas. Lamb. I 75 [Wien. Sacken-Kenner S. 217 Nr. 68], nè si deve cercare un senso mitologico nascosto. Che la figura colla clava sia maschile, dal lucido mi pare certo. Quali siano i dettagli della tecnica, sgraziatamente non è noto.

un lucido esistente nell'apparato vecchio dell' Instituto. Sgraziatamente il luogo della provenienza — che sarà stato nell' Etruria meridionale — è ignoto, nè si sa il luogo ove attualmente esiste [Jetzt in Bonn. Salis im Arch. Jahrbuch 1910 S. 132]. È un cratere il cui disegno, benchè risenta molto più della influenza nazionale, da non potersi porre in dubbio la sua origine etrusca, è però simile a quello del nostro vaso. Col quale peraltro esso ha comune la particolarità del Bacco barbato, confermando così che anche nel nostro vaso quest' anomalia deve ascriversi all' artista etrusco.[1] Il gruppo principale, in cui Bacco vien quasi tirato innanzi da Arianna è copiato da un originale simile al vaso attico Mon. III 31, ove troviamo il gruppo medesimo ma con Bacco imberbe. Non meno interessante è il gruppo a destra: vi vediamo un Satiro barbato che porta sul dorso una Baccante nuda e dipinta tutta bianca con clamide sul dorso, che sta suonando le doppie tibie. Appunto questo gruppo si vede delle volte sopra vasi arcaici a figure nere,[2] mentre se nell' arte più recente occorre un motivo simile — p. es. le numerose donne portanti Amore oppure delle compagne — la figura viene portata in tutt' altra maniera, mettendo cioè una gamba fra uno dei bracci ripiegati del portatore ecc. Dobbiamo dunque costatare un altro esempio di quella confusione proprio etrusca di originali arcaici con altri recenti. — Il rovescio mostrante un uomo ballante con oenochoe in mano[3] in mezzo fra due giovani ammantati, è molto simile a quello del vaso Lambruschini, confermando così l'affinità dei due vasi.

87

Debbo dire infine che anche a Cerveteri si è trovato un vaso (oenochoe mentovata nel Bull. 1865 p. 219) appartenente alla nostra serie. La composizione ne è propriamente attica (ma senza special interesse) ed anche il disegno — per quanto posso giudicare dal lucido dell'Instituto — non accusa altro paese che l' Attica stessa.[4]

88

[1] Un terzo esempio di Bacco barbato in un vaso etrusco dello stile recente è il già citato di Sommavilla a Berlino 1789 [2953], ove l'uomo barbato col corno potorio senza dubbio è Bacco. — Sulle tazze chiusine Gerhard, Trinksch. u. Gef. 10, 3 [Berlin 2943] e Annali 1868 tav. B che imitano piuttosto lo stile „bello“, egli può meglio giustificarsi.

[2] Così sopra un'anfora attica di Cerveteri già del signor Aug. Castellani (disegno presso l'Istituto) ove la donna è pure rivolta all' altra parte e suona le tibie; così poi in un' altra anfora di Corneto (Bull. 1859 p. 131) ove quattro Sileni portano altrettante donne, due delle quali suonano le tibie. Stanno in relazione con queste altre rappresentazioni, ove un Sileno porta il suo compagno — come sopra un vaso orvietano di stilo severo: Annali 1877, p. 133 — oppure Bacco e Arianna dai Sileni vengono portati sulle teste — come in una tazza chiusina a fig. nere.

[3] È dessa interessante, perchè il carattere degli ornamenti mostra che il pittore pensava ad un vaso di quella tecnica che dipinge col rosso sopra il fondo nero; era dunque contemporanea questa specie con quella in discorso.

[4] Il Brunn però dice l. c. »la qualità della terra e della vernice che poco ha resistito alle influenze del tempo, mi fanno credere ad una fabbrica particolare«. — Le donne sono bianche ed i chitoni hanno i soliti ornamenti di onde e raggi.

Il risultato dunque di questi fatti è che dei vasi attici specialmente crateri della seconda metà del secolo IV incirca, quali nella Campania e principalmente a S. Agata dei Goti non sono rari, venivano anche nell'Etruria meridionale, ove eccitarono la viva imitazione almeno di una fabbrica — la quale forse servivasi anche di operai greci? — il cui sito, per quanto possiamo congetturare per ora, sarà stato nella parte orientale dell' Etruria meridionale. Vediamo raggiunto in queste imitazioni, le quali formano però un ciclo ristrettissimo confrontato colla grandissima quantità degli altri vasi di fabbrica locale, il più alto grado dell' arte etrusca recente e servono di conferma a ciò che esposi negli Annali 1877 [oben S. 178] intorno l' abilità con cui furono imitati i rilievi di teche di specchi, ma pure questi soltanto nell' Etruria meridionale.

Intorno le altre specie di vasi dello stile recente che si trovano nell' Etruria — tema che io mi propongo di trattar più diligentemente in altra occasione — riesce importante in primo luogo il risultato negativo, che vasi di fabbrica pugliese — neppure vasettini con soli ornamenti pugliesi — non si trovano affatto nell' Etruria, per quanto io in viaggi iterati potevo costatare. Per conseguenza non furono imitati mai vasi pugliesi.[1] Ma importati e forse anche imitati 89 furono alcuni probabilmente della Lucania.[2] L' influenza predominante però sopra la fabbrica locale nell' Etruria evidentemente l'esercitavano — alla fine del sec. IV e nel sec. III — le fabbriche della Campania, ciò che vien provato dalla maniera della decorazione e da altre circostanze che qui non è il luogo di annoverare. Anche quei crateri attici dei quali parlammo sopra, saranno venuti probabilmente di là; perchè durante il sec. IV l' importazione di vasi diretta dall'Attica all' Etruria pare d'essersi diminuita e poi d'aver cessato per fare posto alla fabbricazione locale sotto l' influenza predominante della Campania.[3]

Avendo ricevuto così il nostro cratere il posto suo nella storia della pittura

[1] Nei vasi di Bomarzo citati come tali da Jahn, Beschr. der Vasensammlg. in München, Einl. nota 525 il carattere principale è quello proprio etrusco e nazionale e gli elementi sono piuttosto presi dalla Campania che dalla Puglia.

[2] Lo stile di questa contrada riconosco in un vaso della stessa Sabina ora nell'Accademia di Pietroburgo (lucido presso l'Istituto). A Cerveteri pure si trovava un tal vaso (già Castellani) rappresentante un giovane con strigile fra due donne. Ad una fabbrica analoga, ma migliore e probabilmente anteriore, il luogo della quale non posso fissare ancora, ma che non è nè attica nè pugliese, appartiene non soltanto il vaso cornetano nell'Arch. Ztg. 1851, t. 36, ma anche quell' olla trovata a Orvieto (mentovata da Körte, Annali 1877, 138, 32); questo stile forse trovò un'imitazione eccellente in due vasi ceretani del sig. Aug. Castellani.

[3] Aggiungo a queste osservazioni che i crateri della Beozia offrono un'analogia frappante ai sopra descritti dell' Etruria, essendo anch'essi in parte importati dall'Attica, in parte imitati dagli originali attici, dai quali non di rado si distinguono difficilmente, mentre una terza classe al primo sguardo per la tecnica ed il disegno rivelasi come prodotto beozio. Ne parlerò più estesamente in altra occasione.

vascolare, cominciamo ad esaminar il soggetto rappresentato, cioè Arianna addormentata cui s' avvicina Bacco col suo corteggio.

Una volta si poteva credere che Arianna dormente fosse un soggetto proprio soltanto all' arte alessandrina, e che perciò il vaso nostro possa servir di appoggio alla creduta relazione delle pitture murali delle città campane coi vasi 90 dipinti. Una tazza cornetana bellissima, di stile severo, che verrà pubblicata nei Monumenti dell' anno futuro [XI, 20 vgl. Annali 1885 S. 154], ci mostra il fatto che già circa la metà del secolo quinto suoleva rappresentarsi, almeno in pittura, Arianna dormente. La tazza che dall'una parte mostra Elena, la sposa infedele, perseguitata da Menelao, rappresenta dall' altra uno sposo infedele, cioè Teseo che lascia Arianna: ma tanto Elena quanto Teseo stanno sotto l'ordine di divinità, quella sotto Afrodite, al tempio della quale fugge or ora, e questo sotto Mercurio[1] che è venuto per guidarlo via. Teseo sta per prendere i suoi sandali dal suolo ove dormendo li aveva messi, e s'apparecchia così a seguire Mercurio. La sorte però che aspetta Arianna vien accennata da una grandissima vite al lato suo e dall' Erote che viene già a coronarla. La scena seguente, quando cioè arriva Dioniso, non la possediamo ancora in un monumento del secolo quinto, ciò che probabilmente non è che per caso. È vero che il noto vaso di stile severo presso Gerhard, Etr. u. camp. Vas. 6. 7 [Berlin 2179] offre una composizione totalmente diversa, provando così che a quel tempo la scena di Bacco con Arianna dormente nell' arte non era ancora divenuta tipica;[2] ma la nostra tazza contiene quasi accennata anticipatamente la seconda scena. Sconosciuta sgraziatamente è l' epoca delle pitture nel tempio di Dioniso a Atene (Paus. I 20, 2), ove era rappresentata Arianna dormente probabilmente nel mezzo, e da un lato la partenza di Teseo e dall' altro l' arrivo di Bacco. Si può con- 91 getturare soltanto che questa decorazione del tempio si sia eseguita con probabilità nello stesso tempo, quando Alcamene fece la nuova statua criselefantina del dio, cioè ancora nel secolo quinto. [Münch. Sitzungsber. 1901 S. 413.]

Fra le due rappresentazioni più antiche di Arianna dormente che ci siano conservate resta però l'intervallo di più di un secolo. Da ciò debbon anche spiegarsi alcune differenze che offrono le due figure: sulla tazza essa è vestita completamente nella maniera delle donne in questo stile; sul cratere nostro il corpo superiore è nudo. Mentre quella giace sulla sola roccia, questa vi ha aggiunto un cuscino e una grande pelle di pantera che accenna anticipatamente alla sua natura bacchica; e mentre quella nella posizione delle membra e nel

[1] Servio ad Georg. 1, 222 menziona anche questa versione del mito, l'antichità della quale per la nostra tazza vien provata.

[2] Una bella anfora a volute dello stile severo esistente nella Biblioteca vaticana rappresenta lo sposalizio del tutto nelle forme tipiche umane: Bacco barbato perfettamente vestito appoggiando il tirso conduce verso d. la sposa velata prendendola alla mano sinistra.

capo sostenuto dal braccio sinistro ritiene una certa dignità quasi rigida che non si abbandona tutta al sonno, questa invece si è sdraiata mollemente giacendo mezza sul ventre e rivolgendo le ginocchia in giù; la testa, ora perduta, riposava sulle braccia, sicchè il motivo riesce molto simile, meno la direzione diversa, a
92 quella figura giacente poco chiara[1] sopra un cratere capuano dello stesso stile attico recente (Mon. X 3 [Würzburg] — concetto che nell'arte più recente non ho trovato più nella stessa guisa. — Il connesso delle nostre rappresentazioni con quelle delle Baccanti dormenti è innegabile; perciò ne dobbiamo fare una breve rassegna. Il vaso più vicino al nostro cratere quanto allo stile sarà un' anfora di Pietroburgo (Stephani, Vasens. der Erm. n. 2161) proveniente dalla Crimea, che mostra la Ninfa dormente col braccio d. rivolto sulla testa, ma vestita del chitone, in mezzo fra due Pani caprini che si allontanano non osando sturbarla. Nello stile del secolo quarto è eseguito un vaso del museo Santangelo a Napoli (n. 313 Heyd.)[2] ov'essa alza pure un braccio sopra la testa e vien guardata da due Satiri barbati che si avvicinano a passi di danza. Ma i vasi più importanti sono tre dello stile ancora un po' legato degli ultimi decennî del secolo quinto. Di uno sgraziatamente non posso citare che le descrizioni (Mus. étr. de Luc. Bonap. de Canino, Viterbe 1829 p. 65, 543 = Cat. Durand 139 = Beugnot 27 = Rouen catal. 1868 p. 75 n. 23). Il carattere del disegno di quest' idria — che si dice di una finezza ammirabile — può rilevarsi dall' iscrizione KAVOS;[3] la Baccante dormente vestita del chitone è assalita da due
93 Satiri barbati itifallici. La composizione pare sia molto simile alla pittura di un' anfora cosidetta nolana,[4] della quale per la squisita gentilezza del sig. Heydemann che me ne favoriva il lucido, posso offrire ai lettori un disegno un po'

[1] La spiegazione del ch. Stephani, Annali 1874 p. 76, che essa sia Adone ferito dal cinghiale, è più che improbabile. A me non pare dubbio che il fabbricatore molto negligente del vaso in discorso abbia disegnato un giovanetto invece di una Ninfa sorpresa dal Satiretto. Tutto il vaso è trascurato e consiste di figure o gruppi presi da altre composizioni ed appena messi in relazione fra di loro: un tale gruppo è la Ninfa ossia Venere lattante Amore, e sul rovescio quell'uomo barbato ubbriaco (non è un Satiro, come dice lo St.), che vien condotto da un Sileno. I due giovani sulla parte principale nell' ordine superiore a dr. l' uno seduto e l'altro stante, ambedue con clamide, non possono essere Satiri nè trovano alcuna spiegazione in questo luogo. Fra le figure stesse infine alcuni motivi sono ripetuti due o tre volte.

[2] Il ch. Heydemann nel suo catalogo p. 707 annovera in quest' occasione altri vasi qui riferibili (cf. anche Helbig, Untersuch. p. 238), dei quali però n. 3 e 4 sono identici; il n. 5 lo escludo dalle mie considerazioni perchè pubblicato troppo insufficientemente.

[3] Le due lettere Σ Ω graffite sul piede del vaso, se sono fatte prima che l'argilla fu cotta, provano soltanto che il vaso appartiene al periodo di transizione dei due alfabeti, cioè verso la fine del secolo V.

[4] È menzionata da Panofka (Arch. Ztg. 1848, p. 248, 5) il quale leggeva accanto alla Baccante HOΣ; [Heydemann, Neapel S. 707 Nr. 1] il nostro disegno invece offre sette lettere e tutte diverse da quelle del Panofka; nè la forma più recente Σ è certa.

impiccolito sulla tav. d'agg. I, 1 [Taf. 9, 1]. Lo stile è legato ed i capelli lunghissimi del Sileno, come pure la cuffia della donna ed il chitone fino colle pieghe numerose, sono proprî allo stile dell' epoca sopraccennata. Le lettere ascritte alle due figure sfortunatamente non possono leggersi. Sopraffatta da stanchezza la Baccante si è seduta sopra di una roccia col dorso reclinato, dando alla testa un appoggio col braccio destro; la mano sin. stringe ancora il tirso, mentre essa con la bocca aperta si addormenta. Il Sileno, cautamente avvicinatosi. dapprima per averla in suo potere e farla inerme se si svegliasse, la prende al braccio destro e colla sua destra pare pronto a toglierle il tirso. Ad uno stile un po' più libero appartiene l' altra pittura che posso pure per la gentilezza del sig. Heydemann pubblicare sulla tav. d'agg. I, 2 [Taf. 9, 2]. Essa è presa da un orcio ceretano [Brit. Mus. E 555] insieme col quale ne fu trovato un altro esemplare identico (Bull. d. Inst. 1866 p. 186. 1869 p. 29, 5).[1] Lo stile è del più bello che possa immaginarsi[2] e quale fiori verso l' anno 400 a. C. Il sistema della decorazione, eseguito con straordinaria esattezza, è rarissimo nè posso citare un esempio eguale; è da notarsi in ispecie il manico decorato alla parte esterna con ornamento a scacchi. La Baccante dorme un sonno tranquillo, tiene però 94 il tirso nella mano destra; oltre del solito chitone ed un piccolo mantello ha la nebride in dosso ed un altro abito, secondo il costume ovvio specialmente in questo stile. I Satiri che stanno ancora più da lontano che non nell' altra pittura, s' avvicinano e con gesti accennano alla loro cupidigia. — Alla fine sia fatta menzione di una tazza[3] del medesimo stile col precedente, ove la Baccante vestita nello stesso modo come là e munita pure della stessa benda larga nei capelli, si è posta a riposare ma non dorme ancora; come cuscino le serve una grande anfora puntuta coronata d'ellera, sopra cui s'appoggia coll' omero e braccio destro che regge nello stesso tempo la testa grave forse dall' effetto del vino; avendo posto il tirso al fianco suo essa mette anche il braccio sin. sulla spalla d. Accanto di lei giace un Satiro barbato che appoggiandosi sopra un otre sta bevendo da un cantaro, così che il viso è veduto di faccia.[4] Non si tratta

---

[1] L'uno dalle mani del sig. Aless. Castellani è andato in Inghilterra, l'altro che è frammentato si trova ancora presso il signor Augusto Castellani, ov'io lo potei esaminare.

[2] La nostra riproduzione non è eguale alla finezza dell' originale.

[3] La conosco da un mediocre lucido esistente presso l'Istituto, il quale lucido nel 1861 fu eseguito a Atene. L' altra parte esterna mostra una Baccante ignuda colla cuffia e col tirso giacente che offre una grande tazza ad un mulo itifallico che le sta incontro. L'interno è una replica — ma senza le iscrizioni — di quello della nota tazza di Sosia con alcune modificazioni ed in uno stile un po' più libero. Un sospetto dell' autenticità, per quanto posso giudicare dal lucido, non sarebbe giustificato. [Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei Taf. 123 Anm. 13. Collignon-Couve 1166 bis.]

[4] Se eccettuiamo i vasi pugliesi, troviamo i visi veduti di faccia assai più spesso nei vasi attici di stile legato e bello che non in quello libero e sciolto.

dunque di quella sorpresa della Baccante dormente, ma è una scena anteriore, quando la donna stanca dal furore bacchico si riposa.

Il risultato più significante che rileviamo da questi vasi, è che già nella seconda metà del secolo quinto era un soggetto familiare alla pittura il rappresentare 95 delle Baccanti stanche e dormenti che vengono sorprese da Satiri. Certo è dunque che Nicomaco non era il primo a dipingere Bacchas obreptantibus Satyris (Plin. nat. hist. 35, 109) — un nuovo esempio di quanto dobbiamo essere cauti con cotali opinioni. Meno giusto ancora era il credere che i nostri vasi avessero relazione coll' arte alessandrina e colle pitture paretarie conservateci. Anzi sebbene vediamo il concetto in discorso anche nello stile sciolto, i tratti essenziali qui restano però gli stessi, separando così i vasi decisamente dalla tradizione ovvia nelle pitture paretarie. Sempre nei vasi incontriamo il chitone e non vediamo mai rappresentata quella nudità lasciva che è il motivo principale delle pitture murali. Nei vasi invece il concetto è il contrasto fra la Baccante tranquilla e stanca che si è addormentata poco prima, tenendo ancora il tirso, colla cupidigia dei Satiri d' intorno; mentre nelle pitture murali non è che il dorso di una donna bella che viene snudata. Se queste pitture annoverate dall' Helbig n. 542—546 rimontino a Nicomaco stesso, come si crede generalmente, non si può nè affermare nè negare decisamente. Per me peraltro quest' opinione è poco probabile, non parendomi degna di un gran maestro del secolo quarto quella composizione;[1] ed inoltre le parole di Plinio obreptantibus Satyris accennano piuttosto a motivi simili a quelli dei vasi, che non a quello snudare. Ma 96 con questa è connessa un' altra composizione[2] (Helbig n. 559—564) la quale ci è interessante specialmente perchè il motivo della Baccante — caratterizzata come tale per gli attributi bacchici — nei tratti caratteristici, cioè nella posizione della testa e delle braccia, corrisponde perfettamente colla nota statua dell' Ermafrodito dormente. La questione però, quale sia l' originale, la statua o la composizione pittorica, è difficile a decidersi; ma riflettendo che non è ben naturale volendo rappresentare un Ermafrodito il dargli la veduta principale dal dorso, e che tutta la figura ha un carattere pittorico e pare fatta per quel motivo dello snudare, mi è più probabile che la celebre statua sia derivata da rappresentazioni di Baccanti dormenti nella pittura: avendo bisogno di dare alla figura isolata un interesse più sostanziale, la scoltura ne fece un Ermafrodito. Non lo crederei impossibile che l'artista fosse proprio quel Polycles del quale Plin. 34, 80 mentova un Erma-

[1] La quale del resto finora non si è trovata che nell' ultimo stile di Pompei.

[2] Con cui corrisponde il rilievo di sarcofago Zoëga, Bassir. II t. 72: è sempre un Pane caprino itifallico che scuopre certe parti della figura giacente. Si potrebbe pensare che anche qui si abbia a riconoscere Ermafrodito; ma gli attributi bacchici, il connesso colle pitture precedenti ed il fatto che lo stesso motivo fu anche adoperato per Arianna, non lo fanno probabile.

frodito celebre in bronzo,[1] e che viveva nel secolo secondo a. C.[2] — Se l'Anapauomene di Aristide appartenga qui o no, non puossi dire.

Ma prima di ritornare ad Arianna, voglio rilevare che le rappresentazioni di Baccanti dormenti sono assai più antiche che quelle dei Satiri dormenti, quali per noi cominciano soltanto coll' arte statuaria e col noto Fauno Barberini, circostanza che si spiega forse tanto dal carattere delle donne più inclinate allo stancarsi ed offrenti inoltre il contrasto coi Satiri lascivi, quanto dal fatto che Arianna dormente era pure un tipo noto già nel V secolo. 97

Il motivo proprio dell'Arianna della tazza cornetana, cioè l' appoggiar la testa col braccio sin., non lo abbiamo trovato fra le Baccanti dormenti, le quali hanno per lo più un braccio alzato sopra la testa (così in quattro dei sei vasi). Rispetto ai numerosi quadri paretarî che riuniscono l' eroina dormente sia con Teseo sia con Bacco, non posso entrare in un esame dettagliato dei motivi; ma voglio rilevare il risultato principale: se prescindiamo dal concetto isolato di una pittura recentemente scoperta (Bull. d. Inst. 1876 p. 223) e da alcune altre che imitano la composizione anziconsiderata della Baccante sorpresa e snudata (Helb. 1239 e 1240), l'Arianna della pittura paretaria — e proprio nella serie più antica dei quadri, cioè di quelli del terzo stile — ha sempre un tipo molto tranquillo; giace sul dorso per lo più con ambedue le braccia lungo i fianchi o l'uno messo sopra la testa; siffatto tipo non ha relazione diretta nè coi vasi dipinti nè — ciò che è il più importante — colla celebre statua vaticana. Quest'ultima secondo l'opinione comune rimonta ad un originale greco di epoca assai buona (cf. Friederichs, Bausteine p. 369 [Amelung, Vatican II, Taf. 57]); ma ecco alcuni dubbî: se la statua avesse esistito prima delle nostre pitture murali, avrebbe potuto rimanere senza alcuna influenza sopra di esse?[3] e l'artista di 98 quel nuovo quadro (Bull. l. c.) cercando un motivo più svariato e più mosso, perchè non avrebbe scelto quello della statua? Appunto questa pittura essendo

[1] Non conosciamo dai monumenti verun' altra rappresentazione statuaria d'Ermafrodito che potrebbe rimontare ad un originale celebre, e perciò lo credo probabile che quello di Policle era del tipo conservato. [Anders Furtwängler, Statuenkopieen S. 584.]

[2] Il ch. Urlichs (Chrestom. Plin. p. 328) e secondo lui il ch. Overbeck (Gesch. d. Plast. II, 289) credono di dover intendere nel passo 34, 80 il Policle dell' ol. 102, che fece la statua di Alcibiade; ma le loro ragioni non bastano. Plinio avendo 34, 52 annoverato il Policle dell' ol. 156 fra i suoi contemporanei riassume tutti come celeberrimi, dei quali tratta poi più estesamente, ed in questo capitolo si trova la menzione di Policle (§ 80): non vedo ragione, perchè Plinio non avesse potuto inserir qui un estratto relativo al capolavoro molto lodato di quell' artista, sebbene per caso sia il solo di quelli dell'ol. 156, che egli trovò degno di menzionare qui. L'opinione del ch. Urlichs pare nata dall' idea falsa che cioè anche quegli estratti in ordine alfabetico siano presi da una storia d'arte.

[3] Anche il quadro Helbig n. 1237 citato ancora dal Mau, Bull 1876 p. 224 non ha da fare niente colla statua nè nel panneggio nè nel movimento; perchè non solo il braccio alzato sopra la testa, ma la riunione di questo motivo con quello del braccio sin. ripiegato è il caratteristico distintivo della statua.

dello stile ultimo di Pompei e mostrando quanta era ancora l'abilità degli artisti nel modificare i motivi tradizionali per ottenere maggiore effetto, ci conferma nel trar la conclusione necessaria, che cioè l'invenzione della statua vaticana non rimonti oltre la metà del primo secolo. La conferma più stringente la troviamo nel fatto che le rappresentanze d'Arianna dormente in monumenti più recenti delle pitture campane dipendono quasi tutte dalla statua. Ripetizioni perfette se ne trovano nel noto rilievo della villa Adriana nel Vaticano [Amelung, Vatican II, Taf. 53 n. 61] e nella moneta di Alessandro Severo (Denkm. a. K. II, 417); ma anche i sarcofaghi, per quanto io li potei confrontare, nei tratti caratteristici, cioè nella riunione del braccio sin. piegato verso la testa ed il destro rivolto sopra la testa, corrispondono colla statua.[1] Nè il lavoro di quest' ultima con le sue repliche[2] contraddice alla mia opinione, la quale non domanda più dall' artista 99 che di poter riunire due motivi delle braccia inventati già prima[3] e di formare il panneggio in modo pieno d'effetto. Abbiamo dunque[4] un altro esempio interessante del fatto che gli artisti statuarî più recenti prendevano i loro concetti anche dalla pittura. L'esempio più analogo al nostro, ma più antico probabilmente, è il sopradiscusso Ermafrodito; esempio ancora più antico, ma meno certo, sarebbe che il noto cosidetto Fauno Prassitelio sia trasformato dal Satiro di Protogene [vgl. Glyptothekskatalog 230; oben S. 86] e le Anadiomeni dalla pittura d'Apelle [vgl. oben S. 201 Anm. 1]. In tempi più tardi si copiavano anche gruppi interi dalla pittura, come Bacco con Pane (Nuove Memor. d. Inst. t. 10, Benndorf ib. p. 276), Teseo coi fanciulli dopo l'uccisione del Minotauro (Gerlach, Wörlitzer Ant. I, 5 [Arndt, Einzelaufnahmen 385]), Perseo con Andromeda (K. F. Hermann, Perseus u. Androm. Gött. 1851), infine Medea (Arch. Ztg. 1875 t. 8) e Narcisso (Wieseler, Narkissos tav. 10 cf. Welcker, Rhein. Mus. 1854 p. 282).

Il pensiero nuovo che alcuni[5] volevano vedere nell'Arianna vaticana, non pare potersi provare. Si voleva cioè spiegare il sonno di Arianna non per il

[1] Cf. l'elenco dei sarcofaghi presso Stark, Sächs. Ber. 1860 p. 26, fra i quali il n. 13 (erroneamente attribuito al Vaticano) è il più simile alla nostra statua; gli altri per lo più tralasciano il chitone.

[2] Annoverate da Stark l. c. p. 25 e Dilthey, Rhein. Mus. XXX p. 154, 2. Aggiungo alcune notizie intorno la statua più grande del vero nel museo Torlonia n. 297 [Museo Torlonia 389] chiamata Arianna. Non ha da fare colla statua vaticana: è una Ninfa che dorme con bocca aperta; gli occhi chiusi sono molto grandi e lavorati con grande espressione; il braccio d. sta sopra la testa, il sin. è moderno come la base ed altre parti meno importanti. — La statuelta vaticana (n. 5 presso Stark [Amelung, Vatican II, Taf. 61]) è di genuinità sospetta.

[3] Il braccio sin. sul monumento più antico, cioè la tazza cornetana, contiene già quello dell'Arianna vaticana.

[4] Il giusto accennava già il ch. Helbig, Unters. p. 253, 2.

[5] Opinione accennata da Stark l. c. p. 31 ed altri e sviluppata recentemente dal Mau nel Bull. 1876 p. 224.

solito, durante il quale fu abbandonata da Teseo e poi incontrata da Bacco, ma, frammettendo la scena del risvegliarsi, per un secondo sonno che avrebbe seguito tanta fatica ed il quale spetterebbe soltanto all' arrivo di Bacco. Ma così la statua sarebbe priva di quella chiarezza che spicca negli occhi e rivela subito il momento rappresentato, e la quale è necessaria nell' arte statuaria ancora più che non in pittura. Ma prescindendo anche da ciò e pure dal fatto che il rilievo della villa Adriana nel Vaticano riunisce appunto il tipo della statua colla partenza di Teseo, io dubito molto che quel secondo sonno non sia del tutto una finzione moderna. Nessun autore ne fa menzione, sebbene p. es. presso Catullo lo dovremmo aspettare; ma egli (od il suo originale piuttosto) presceglie di abbandonar la tradizione volgare, secondo cui Arianna da Bacco fu trovata dormente, e di farla trovar svegliata ed attristata (64, 251 sgg.). Interessante è poi che l'originale (qui senza dubbio alessandrino), dal quale Nonno prese la sua descrizione (47, 265), non osa di fare quella variazione e fa trovare Arianna da Bacco ancora immersa nel sonno, dal quale essa poi si risveglia e comincia a lamentarsi senza accorgersi del tiaso vicino.[1] Nego dunque che gli antichi vedendo rappresentata Arianna dormente abbiano mai distinto fra un primo ed un secondo sonno. Come abbiamo veduto di sopra, Arianna dormente nel momento tanto della partenza di Teseo quanto dell' arrivo di Bacco è un tipo creato già nel quinto secolo, mentre Arianna svegliata che si lamenta e piange, nella poesia e nell' arte[2] appartiene ai tempi alessandrini forse più recenti e certo non poteva cambiare il significato di un tipo così antico.

Mi restano poche parole a dire intorno le altre figure del nostro cratere. Sopra Arianna cammina Bacco verso sin. rivolgendo la testa verso d.; evidentemente egli non si è ancora accorto della bella dormente ed i suoi passi accelerati

[1] Questa è la situazione nella pittura Helbig n. 1234, la quale riunisce l'Arianna svegliata con Bacco dietro di essa.

[2] Fra i monumenti conservati finora non si trova prima del quarto ossia ultimo periodo della pittura murale pompeiana. — La figura nella Nekyia di Polignoto non rappresentava questo momento dello svegliarsi, ma in generale Arianna sedente sola sopra una roccia, cioè l'isola ove fu abbandonata. — La bella statua di Dresda colle sue repliche (Stark l. c. p. 28 [Friederichs-Wolters 1576]) viene spiegata generalmente per Arianna svegliata ed attristata; ma non è per niente sicura siffatta spiegazione. Giacchè il musaico di Salzburgo (presso Creuzer, Symb. Atl. t. 55) che serve d'appoggio a quell' opinione (difesa anche dal Jahn, Arch. Beitr. p. 282) non prova nulla, offrendo un motivo essenzialmente diverso: la figura rispettiva invece di mettere una gamba un po' più in alto che l' altra, incrocia le gambe; nè differisce meno la posizione delle braccia. Infine la figura del musaico non è nemmeno un'Arianna sicura, ma forse rappresenta l'isola di Creta. Ma l'analogia per la statua che manca nel musaico, la troviamo in modo stringente in un sarcofago di Marsia (Mon. d. Inst. VI 18 [Robert, Sarkophagreliefs III, 2 Taf. 64]), ove la figura corrispondente siede in mezzo fra i due litiganti e secondo ogni probabilità rappresenta la ninfa Aulocrene: e ad una Ninfa della specie più nobile corrispondono bene tutti i concetti di codesto tipo statuario. [Oesterr. Jahresh. X S. 318.]

non tendono a raggiungere Arianna ma sono l'espressione del generale furore bacchico. Si vede che questo concetto è poco conveniente al momento rappresentato nel nostro quadro; ed in fatto esso non è creato per il medesimo ma copiato altrove. Per caso quel cratere attico genuino sopramentovato dello stesso scavo (Bull. 1873 p. 122) ci offre nella figura principale di Bacco un originale quale poteva servir per la nostra; il movimento è lo stesso, ben adatto però nella rappresentanza di un komos sul vaso attico; anche il chitone, e perfino lo scettro non solito in mano di Bacco trova qui il suo originale. Intorno alle aggiunte dell' artista etrusco, specialmente alla barba, abbiamo parlato sopra. — A sin. di Bacco cammina verso d. una Baccante con un passo ancora più rapido, rivolgendo anch'essa la testa, come risulta dalle poche traccie conservate. Anche questa figura è presa da altri vasi bacchici; occorre p. es. quasi identica (se non che il braccio d. vi è alzato) e sul medesimo posto nella composizione dell' oenochoe attica di Cervetri sopra mentovata. — Corrisponde a d. di Bacco 102 un Satiro barbato con canestro di frutta.[1] Se la combinazione del tutto esterna e superficiale di queste tre figure con Arianna dormente debbasi soltanto all' artista di questo vaso, o invece all' originale di esso — pensando ad originale così trascurati come quel cratere nei Mon. d. Inst. X, 3 [Würzburg] — è una questione che per ora debbo lasciar indecisa.

La Baccante dell' ordine inferiore a d. di aspetto dignitoso, tenendo il timpano sospeso dalla mano d., insieme col Satiro a sin., che tiene il timpano nella stessa guisa, paiono i soli che osservino la bella addormentata; l'ultimo altresì pare d'aver toccato colla mano d. la di lei testa disgraziatamente perduta. La Baccante dietro di lui col canestro, il coperchio del quale è rimarcabile, guarda dall' altra parte un po' in giù, senza che se ne possa vedere il motivo. Le figure che restano nell' ordine superiore, sono aggiunte per riempir lo spazio e sono prive ancora più delle altre di un connesso essenziale colla rappresentazione principale. Noto soltanto il gran ventaglio in mano della donna a d. che nella stessa forma occorre non di rado nelle pitture vascolari più recenti, mentre il ventaglio a foglia non si trova mai in vasi dipinti ed apparisce soltanto con quelle figurine di terracotta che anche per altre ragioni si dimostrano come più recenti della pittura vascolare, e poi nelle pitture murali campane. — Infine all' estremità destra del quadro e sopra il manico siede su di un panneggio Amore come giovane con ali lunghissime e coi capelli ricchi ma maschili, com'è il costume nei vasi attici; anche egli è coronato d' ellera come compagno del tiaso bacchico; ma qui la sua presenza è cagionata non meno dal carattere erotico della scena rappresentata.

[1] Il suo piede d. è disegnato sopra quello bianco di Arianna.

AUS DER UMGEBUNG OLYMPIAS

(LITERARISCHE BEILAGE DER KARLSRUHER ZEITUNG VOM 8. UND 15. FEBRUAR 1880)

41

Ueber Olympia, als einem antiken Kulturzentrum und internationalen Festplatze der alten Welt, mag man leicht die Umgebung vergessen, innerhalb deren es steht und geworden ist. Und doch darf diese nicht geringes Interesse beanspruchen; jetzt noch wenig bekannt, wird sie in Zukunft auch häufiger besucht werden; namentlich wenn, wie es den Anschein hat, in der Tat der größte Teil der Funde in einem Lokalmuseum am Orte selbst belassen werden sollte, statt nach Athen gebracht zu werden, wie es das Interesse der Wissenschaft verlangt.

Die Lage Olympias selbst ist bedeutend, indem sie abgeschlossen ist und gleichsam einen Ruhepunkt bietet im wechselvollen Tale des Alpheios. Es ist die Stelle, wo der muntere Bach Kladeos den Alpheios erreicht. Da, wo die beiden Täler — in fast rechtem Winkel — zusammenstoßen, erhebt sich der spitze Hügel des Kronion, an dessen Fuße sich der heilige Bezirk ausbreitet. Hier unten reicht der Blick, das Alpheiostal abwärts, nicht weiter als eine halbe Stunde bis dahin, wo der Fluß, von Hügeln eingeengt, eine Biegung macht, um dann, für immer die Berge verlassend, seinem Ziele, dem Meere, zuzueilen. Flußaufwärts wird das Bild ebenfalls bald abgeschlossen durch den spitzen grünen Berg, von dessen Gipfel einst die alte Stadt Phrixa auf Olympia herabsah; dahinter ein Stückchen vom breiten Rücken des nackten felsigen Hochgebirges Arkadiens. Mit Ausnahme hievon ist der Blick überall eingeschlossen von nahen sanften Höhen, deren weicher Sandboden von niedern Pinien dicht bewachsen ist. Ein ganz anderes Bild zeigt sich schon auf dem Berge von Druva, wo das deutsche Haus steht. Hier tritt allenthalben das Hochgebirge hinter den Vorbergen heraus und hebt die stille Ruhe des Abgeschlossenen auf. Am mannigfaltigsten ist der Blick auf den langen dunkeln Gebirgszug, der hinter dem jenseitigen Alpheiosufer sich westlich bis zum Meer herabsenkt; es sind die Triphylischen Berge. An ihrem letzten Ausläufer gegen das Meer unterscheidet man im Morgenlichte deutlich einen grauen Steinring; es sind die Mauern von Samikon.

Um eine kleine Probe dessen zu geben, was die an Olympia nächst angrenzenden Gegenden bieten, will ich mit einem Ausfluge an die zuletzt genannte Stätte beginnen.

So leicht ist es hier freilich nicht, seiner Reiselust zu folgen; denn die Verkehrsmittel sind bis jetzt leider gerade für die interessanteren Gegenden auf eminent primitiver Stufe. Um nach Triphylien zu gelangen, muß zunächst der Alpheios überschritten werden. Die Barke, die nahe bei Olympia nach den jenseitigen Dörfern zu führen pflegte, war durch die außergewöhnlich starken Regengüsse des vergangenen Winters zerstört, und da nur die Bewohner der Ionischen Inseln hier eine Barke zu machen verstehen, so ist eine neue nicht so schnell beschafft. Wir mußten also zwei Stunden flußabwärts reiten, um eine dort befindliche Fähre zu benutzen. Mit großen Stangen wird die Barke über die starke Strömung getrieben, was einen Kraftaufwand erfordert, wie ihn eben nur solche riesenstarke Gesellen, wie unsere beiden Fährleute, zu leisten vermögen. Sie werden dafür von jeder Person mit einem Franken bezahlt; sie müssen freilich auch einen hohen Pachtzins zahlen an die Kirche; denn diese ist Besitzerin der Flußbarken, ganz wie in alten Zeiten die Verkehrsmittel in erster Linie auch in den Händen der Tempel lagen. Drüben ging es nun über grüne Hügel weg voll Weinpflanzungen und Feigenbäumen; endlich durch einen felsigen Engpaß hinab gegen das Meeresufer, dessen erfrischenden Wind wir nach Olympias schlaffer Luft mit Freuden begrüßten.

Hier liegt das ansehnliche Städtchen Agulenitza am Anfange der langen, dem Meeresufer parallel sich nach Süden erstreckenden Lagune, die wegen ihres Reichtums an Fischen und wilden Enten berühmt ist. Es ist hier einer der fruchtbarsten Plätze Griechenlands; die Orangen gedeihen zu seltener Güte und waren gerade damals (März) in der schönsten Reife. Der Lagune entlang reihen sich fast ununterbrochen Landgüter, ein in Griechenland sehr seltener Anblick. Die Aussicht ist ebenso reizend rechts auf den See voll grüner Inseln als links auf die Hügel, wo die großen gelben Ginsterbüsche schon Ende März in Blüte standen; dazwischen die kräftigen hohen Pinien, die hier in dieser Gegend, wie ich es jedoch anderwärts nirgends in Griechenland gesehen habe, der schönen aus Italien jedermann bekannten Gattung angehören, deren große astlose Stämme sich erst ganz oben zu einer mächtigen Krone ausbreiten. — Es hat aber auch die ganze Küste hier einen weniger griechischen, als mehr italienischen Charakter, jedenfalls steht sie in lebhaftem Gegensatze zu der Ostküste Griechenlands, wo die kahlen Berge fast überall an das Ufer reichen.

In der Ferne, am Ende des Sees, springt ein spitzer Berg gegen das Meer vor; er trägt die alte Veste Samikon. Kurz bevor wir ihn erreichten, begegnete uns eine Schar von Frauen, die, große Blumensträuße in der Hand, mit schweren Säcken auf dem Rücken beladen, des Weges zogen. Sie boten sich uns an, ein Lied zu singen; es war ein einfacher Glück- und Segenswunsch für den Wanderer; sie sangen es, ohne die drückende Last nur etwas abzustellen. Freilich braucht der Grieche zum Gesange auch wenig die Brust, es wird alles durch die Nase gesungen.

Die alte Stadt Samikon, auch Makistos genannt, erstreckte sich, wie man nun erkannte, von den beiden Gipfeln des steilen Hügels am Abhange herab. Die hohen Mauern, die sie einst umgaben, haben sich indeß nur an der obern Hälfte der Stadt vortrefflich erhalten, den Rand der felsigen Höhe umkränzend. 42 Nach dem Strande und der Ebene zu ist der Hügel nicht steil; doch vom Gebirge ist er durch eine tiefe Talschlucht getrennt, wo die roten Kalkfelsen in steilen Wänden abfallen. Am Burgfelsen selbst grünt auch zwischen den zerklüfteten Felsnadeln überall dunkles, stachliges Eichengestrüpp. Wir mußten die Pferde unten lassen und uns zu Fuße durcharbeiten. Kaum weniger felsig ist aber das Innere der Burg, dazu von mannshoch aufgeschossenen, gelb blühenden Gewächsen dicht bedeckt. Weiter nach unten verhindern Gesträuch und Bäume, ja gestürzte Eichen den Weg; denn wo immer ja in Griechenland noch Wald geblieben ist, sieht man auch gestürzte, nutzlos verfaulende Stämme, höchstens von Hirtenfeuern etwas angebrannt.

Die Mauern gehören zu den besterhaltenen in Griechenland und sind aus großen polygonen Kalkstein-Blöcken gefügt, doch bereits so, daß ungefähr regelmäßige horizontale Schichten entstehen. Die Burg gehört indeß noch jener alten Periode an, die keine eigentlichen Türme kennt und dieselben ersetzt durch vorspringende Verstärkungen der in zahlreichen Ecken dem Bergrande folgenden Mauer. Am interessantesten ist hierin ein Punkt an der dem Meere zugewendeten Burgseite, wo ein gewaltiger Mauerklotz vorspringt, um eines der Tore zu schützen, ähnlich wie dies beim Löwentore in Mykene der Fall ist. Doch hat der Eintretende hier, abweichend von dort und von der Regel, den Turm nicht auf der vom Schilde ungedeckten rechten, sondern auf der linken Seite. Bemerkenswert ist indeß an diesem Mauervorsprunge noch, daß er mit seinem untern Teile schräg ansteigt und darauf erst die vertikale obere Hälfte sitzt. Diese praktische Konstruktionsweise ist gleichwohl sonst in dem antiken Festungsbau fast gar nicht in Anwendung gekommen, um erst in nachrömischer Zeit in größerm Umfange wieder aufzutreten. Die erhaltenen Tore sind alle außergewöhnlich eng und eigentlich nur kleine Pförtchen zu nennen, außen von 0,54, innen in der Mitte aber gar nur von 0,35 m Breite, so daß man sich förmlich durchwinden muß. Die Mauerstärke beträgt 2,56—60 m, was nach der neuesten Feststellung des olympischen Maßes acht olympische Fuß ausmacht.

Die Aussicht auf die Lagune unten mit ihren zahllosen grünen Inseln und das weite, glänzende Meer dahinter, die frische, reine Seeluft und die feste, den Zugang von Süden beherrschende Lage lassen die einstigen Einwohner dieser Stadt beneidenswert erscheinen. Gleichwohl sind hier keine Spuren einer mittelalterlichen oder neueren Niederlassung; nur unten an der Paßstraße, wo dieselbe, sich zwischen dem Meere und den Bergen hinziehend, das Lagunengebiet betritt, ist ein kleines mittelalterliches Fort. — Hier unten am Meere lag einst auch ein gefeiertes Poseidonheiligtum, kein Tempel, nur ein Hain von wilden Ölbäumen,

deren struppige, kleinblättrige Stämme man hier allenthalben sieht. Auch die Altis zu Olympia war ja erst nichts anderes als ein solcher Hain, bis der älteste Tempel, das Heraion, dort gegründet wurde, und zwar von den Bewohnern derjenigen Stadt, deren Lage wir jetzt aufsuchen wollen, von Skillus; dies war in ältester Zeit nach Pisa die nächste Stadt bei Olympia; diese beiden wurden indeß schon sehr früh von den Eleiern zerstört, und Pisa lebte gar nicht, Skillus erst zu Anfang des vierten Jahrhunderts durch die Lakedämonier wieder etwas auf.

Von den Landhäusern bei Samikon führt ein gegenwärtig noch in Arbeit begriffener breiter Weg durch stattliche Pinienwälder nach dem großen Dorfe Krestena in einem durch Korinthenbau reichen Tale eines kleinen Nebenflusses des Alpheios, in dem man richtig den alten Selinus erkannt hat. Wendet man sich flußabwärts, so gelangt man nach einer halben Stunde da, wo der Fluß in einem Knieeck sich nach Norden wendet, zu einem isolierten Hügel, dessen Gestalt und Lage sofort eine antike Akropolis verrät. Zufälligerweise scheint jedoch noch niemand bisher auf diese Stelle aufmerksam geworden zu sein. Es ist die gesuchte Stätte von Skillus [vgl. Olympia I S. 10]. Der niedrige, oben flache Hügel erhebt sich oberhalb des Flusses, der hier eine Mühle treibt, und erstreckt sich von Norden nach Süden. An der Nordostseite fällt er in steilen Kalkfelsen ab. Teilweise scheinen die Felsstücke künstlich geordnet zu sein. Auf der Höhe ist von einigen riesigen Blöcken eine ebene Terrasse gebildet, auf der sich wohl einst ein Gebäude erhob. Sicherer noch, als durch diese geringen Reste, die auf die älteste Periode der Stadt zurückgehen mögen, erkennen wir die antike Niederlassung durch die zahlreichen Tonscherben, die unten von den Bauern auf Haufen zusammengeworfen sind; sie gehörten der zweiten Periode der Stadt, ihrer Wiederbesiedelung durch die Lakedämonier an. Es sind meist schwarz gefirnißte Ziegel, wie sie in Athen und Olympia der gutgriechischen Zeit angehören; auch Gefäßfragmente mit schwarzem Firniß aus dem vierten oder dritten Jahrhundert vor Christus.

In unmittelbarer Nähe steht noch ein herrlicher Pinienwald von der schönsten hochstämmigen Art — vielleicht noch aus der Pflege des Xenophon, der, von Athen verbannt, hier sein Leben in Ruhe beschloß, wo ihm die Lakedämonier festen Wohnsitz gegeben hatten. — Gleichwohl muß auch dieses Tal sich seit Xenophons Zeiten beträchtlich verändert haben durch teilweise Entwaldung; denn der alte Wildreichtum ist geschwunden und die Talsohle reich mit Korinthen bepflanzt; der wasserreiche Bach wird an mehreren Stellen zu Mühlen benutzt. Von seinem Reichtum an Fischen, den das Altertum rühmt, wissen indeß wenigstens die heutigen Umwohner nichts; wobei man freilich zu bedenken hat, daß die modernen Griechen überhaupt so gut wie gar nicht fischen; selbst am Meere sind es fast nur Italiener, die dies tun. — Daß der Fluß einen großen Teil seiner Umgebung versumpft, die nun von hohen Rohrgewächsen bestanden ist, mag auch im Altertum der Fall gewesen sein; wenigstens ist gerade dieser Umstand sehr passend für die Anlage eines Artemis-Heiligtums. Hier am untern Laufe

des Selinus, nördlich von Skillus, müssen wir uns den großen Park denken, den Xenophon für die Ephesische Artemis gekauft und ihr geweiht hatte; der kleine Tempel mit dem Schnitzbilde der Göttin darin war ganz dem Vorbilde in Ephesos nachgeahmt; in den bewaldeten Hügeln der Umgebung ward die Göttin durch Jagd gefeiert. Der üppige Wiesengrund, den Xenophon rühmt, ist jetzt noch hier am Ausgange des Selinustales erhalten; von hier ist offenbar auch die Angabe der Entfernung vom Olympischen Zeustempel bei Xenophon auf 20 Stadien, d. h. eine kleine Wegstunde gerechnet.[1]

Andere interessante Stätten berührte ich auf einem Ausfluge zu Ostern dieses Jahres; er führt uns zunächst aufwärts im Flußtale des Alpheios. — Es war Karfreitag und die Sonne brannte bereits recht kräftig, als wir aufbrachen; wir waren Zweie und ohne Führer, was zwar viel Angenehmes hatte, aber sich doch manchmal rächen sollte. Wir ritten nun, die Pferde mit Essen für mehrere Tage wohl bepackt, aufwärts, dem Flusse entlang, der hier von mäßigen, pinienbewachsenen Höhen umsäumt wird. Alle Felder waren dicht von dem hochaufgeschossenen, weißviolett blühenden Asphodelos bedeckt (jetzt von den Griechen „sphendúkli" genannt). So dachte sich Homer die Wiesen der Unterwelt bewachsen, und man versteht dies wohl bei der fahlen Farbe der Blüten und den dunkeln langen Blätterbüscheln; namentlich, da diese Felder in der Regel allein diese und keine anderen Blumen und kein frisches Gras tragen. In angenehmem Gegensatze standen rechts die zahlreichen kleinen Inseln des Alpheios, die, im Winter meist überschwemmt, jetzt ein dichtes, frischgrünes Platanengebüsch zeigten. Es begegneten uns Kinder und Weiber, die mühsam auf dem Rücken Reisig einherschleppten — die Männer saßen im Chaní (Wirtshause) an der Straße und feierten den Tag mit Kartenspiel.

Bald ward das Tal enger und die Berge höher; schon sah man drüben am felsigen Gebirge Triphyliens das nächste Ziel unserer Reise, die Felsburg von Platianá. Aber der Fluß war hier nicht zu überschreiten. Eine Barke existierte nicht in der Gegend und es war wenig ermunternd, einen Haufen Leute am Wasser sich abmühen zu sehen, um die Ladung eines Pferdes zu retten, das mit dem Reiter hier eben im Flusse gestürzt war. Um den Übergang zu ermöglichen, mußten wir, das Ufer verlassend, noch ein paar Stunden an steiler Berglehne entlang reiten, bis zur Grenze von Elis und Arkadien, wo der Grabhügel des ersten olympischen Siegers, des Koröbos, noch heute steht und wo die Hauptflüsse Arkadiens und des Peloponneses zusammentreffen. Wir überschritten glücklich erst den Erymanthos, dann in vielen Armen den Ladon und endlich den nun ungefährlichen Alpheios. Drüben verloren wir zwar bald den Weg, gelangten aber auf eine freie Höhe, die uns durch einen prächtigen Rundblick

43

[1] Xenophon Anab. V. 3,11 ff. Die Angabe ist nicht auf Skillus, sondern auf die Anlage des Artemis-Heiligtums zu beziehen.

lohnte. Das ganze Dreistromgebiet, das wir durchritten und das unten wenig Übersicht und wenig Reize bot, lag jetzt klar vor uns und gleichsam motiviert und verständlich gemacht durch das dahinter allmählich sich aufbauende Hochgebirge. Ein alter Hirte brachte uns wieder auf den richtigen Pfad, der nun durch ein reizendes Tal aufwärts führte; rechts steile, von Pinien bewachsene Abhänge, im Rücken der Blick gerade auf das noch schneebedeckte Erymanthosgebirge. Eine mittelalterliche Ruine auf einem Hügel und eine große, ziemlich wohl erhaltene (türkische?) Brücke über den Bach deuteten auch hier auf eine vergangene höhere Kultur des vereinsamten Tales. Der Pfad führt heute nicht mehr über die Brücke, sondern abseits durch den Bach.

Der Weg steigt, man erblickt in der Ferne auch die schneeige Spitze des Kyllenegebirges. Im Walde holte mich ein junger Bursche ein und geleitete mich bis zum Dorfe. Er war von großer Gesprächigkeit und Naivität. Als er von mir hörte, daß ich nicht aus der Gegend sei und eigentlich eine andere Sprache spreche, meinte er, es werde also wohl Albanesisch sein — von einer andern nicht-griechischen Sprache hatte er keine Ahnung. Große Heiterkeit erregte es gar bei ihm, als ich meinem zurückgebliebenen Gefährten mich durch Ruf bemerklich zu machen suchte. Er konnte durchaus nicht verstehen, warum ich ihn nicht bei seinem Namen rufe. Die Griechen sind übrigens vorzügliche Rufer; sie verständigen sich auf merkwürdig weite Entfernungen völlig deutlich in längeren Sätzen.

Das Dorf (Platianá) ergab sich leider als nur aus ärmlichen Hütten bestehend. Wir waren zwar sofort von Männern und Weibern umringt, die uns neugierig begafften; aber keine Hand rührte sich, um uns beim Absatteln der Pferde zu helfen; es war ihnen etwas zu Ungewöhnliches, daß Fremde zu Pferde ohne vermittelnden Führer ankamen; auch die fremdartigen Sättel mochten ihr Erstaunen erwecken. Denn böswillig sind die Leute eigentlich nirgends in Griechenland und man fühlt sich auch in dem verkommensten Dorfe viel sicherer und gemütlicher als etwa in den Dörfern Mittel- und Unteritaliens. Einen Gastfreund findet man immer, der sein Haus und was er hat zur Verfügung stellt. Nur in ganz albanesischen Dörfern trifft man manchmal finstre Mienen und gleichgiltig grobes Verweigern.

Am Abend dieses Karfreitags sahen wir noch ein seltsames Schauspiel. Es strömte alles zur Kirche, auch unser Gastfreund verschloß das Haus und wir mußten mit. Die Kirche lag über dem Dorfe am felsigen Abhang; sie war gedrängt voll. Der Eingang war an der einen Langseite und der Innenraum durch einen Bretterverschlag der Quere nach in zwei ungleiche Teile geschieden; in dem kleinern hintern waren die Frauen und Kinder zusammengedrängt; sie mußten stehen, während die Männer im Mittelraume zum Teil auf hohen Stühlen an der Wand saßen. In der Mitte dieses Raumes stand eine Bahre mit einem Baldachin aus hölzernen Rundbogen, ganz überdeckt mit jenen prächtigen feuerroten

Anemonen, wie sie das griechische Frühjahr in Menge bringt. Auf der Bahre lag ein hölzernes häßliches Kruzifix, das nach längerm Singen und Beten weggenommen und entfernt wurde, als Zeichen für den Tod Christi. Nun wurde die Bahre von vier Männern über den geöffneten Eingang emporgehoben und die ganze Gemeinde begab sich je zu zweien ins Freie; ein jeder mußte, sich bückend, unter der Bahre durchschreiten. Dies ging nicht ab ohne mancherlei Scherze, wie man denn überhaupt bei den Griechen feierliche Handlungen ohne Intermezzos, die nach unsern Begriffen Störungen sind, gar nicht zu sehen bekommt; bei einer Trauung in einer Kirche z. B. sah ich einmal Kinder ruhig ihr Spiel treiben mitten im feierlichen Kreise; das heilige Brod in der Kirche wird ungefähr ebenso verteilt, wie es draußen im Bäckerladen geschieht. Diese bequeme Formlosigkeit, die ein straffes Sichzusammennehmen nicht kennt und die alles mit jenem Lieblingsworte der Griechen mit „dhen pirasi", d. h. „es macht nichts", entschuldigt, sie durchdringt die ganze griechische Gesellschaft. Sie hat freilich auch wieder das Angenehme im Gefolge, daß es ein steifes Abschließen einzelner Kreise nicht gibt, daß Titel gar nichts gelten und Hoch und Nieder auf einem fast gleichen Fuße verkehren. Im Altertum scheint es übrigens nicht viel anders gewesen zu sein.

Gleichwohl war die oben geschilderte Szene wohl geeignet, einen tiefern Eindruck zu machen. Ich stand abseits im Dunkel; der Himmel war bewölkt und finster; dreimal zogen die Leute um die Kirche, dann ging's wieder unter der Bahre durch ins Innere. Die Gesichter der kräftigen Männer, von den flackernden Kerzen erleuchtet, die sie in den Händen trugen, Typen der echtgriechischen Art, mit vollen schwarzen Bärten und zum Teil mit langen lockigen Haaren, erinnerten, zusammen mit der Einsamkeit des kleinen Dorfes, gewaltig an die Macht des Christentums, das an diesem Tage über so zahllos verschiedene und sich fremde Elemente triumphiert durch den gleichen Glauben an den Gekreuzigten. — Auch für den Maler wären derartige Szenen gewiß fruchtbar, wie man überhaupt schwerlich irgendwo mehr interessante und zugleich wirklich schöne Männertypen finden kann als in Griechenland; dazu das Seltsame der Nationaltracht, die nur allmählich in den größern Städten der europäischen weicht. Die Frauen bieten dem gegenüber weniger; die häufig sehr schönen Züge haben fast immer etwas durch niedere Arbeit Gedrücktes; auch ist ihre Tracht im Peloponnese wenigstens am Werktage wenig charakteristisch; nur in den mehr albanesischen Gegenden tragen sie über dem Hemde den langen, vorne offenen, weißwollenen Überrock ohne Ärmel, der mit schwarzen Verzierungen reich besetzt ist.

Die Rückkehr ins Quartier riß uns bald aus unseren Betrachtungen; eine Katze, die sich ebensowenig um die Fasten kümmerte wie wir, hatte aus unserem offenen Reisesacke eines der gebratenen Hühner erwischt und bereits zum größern Teile verspeist. Wir hängten nun den Sack vorsichtig an einem der rußigen Balken des offenen Daches auf. Unsere Hütte war ein echtes griechisches

Bauerngemach der geringern Art, d. h. vier niedere steinerne Wände und ein Holzdach darüber; von Fenster keine Rede; eine niedere Türe mußte außer den Bewohnern auch Licht herein und Rauch heraus lassen. Noch weniger existierten natürlich Tische, Stühle oder gar ein Bett. Die Einrichtung bestand lediglich aus einigen niedern kofferartigen Kasten und mehreren riesigen Tongefäßen, die zur Aufbewahrung von Öl und Wein u. dgl. dienten. Einige Decken wurden uns für die Nacht auf den Erdboden gelegt und wir sahen den Nachthimmel über uns durch die zahllosen Ritzen und Löcher des Daches. Unangenehm ward dies jedoch, als während der Nacht ein furchtbarer Sturm losbrach und so durch jene Spalten fegte, daß der Staub vom Erdboden des Hauses in Wirbeln herumflog. Es war Scirocco, und als wir des Morgens heraustraten, war der 44 Himmel wie die Erde, ein einförmiges Grau und die weite Aussicht aller Reize entkleidet. Dieser häßliche Wind ist in Olympia sehr häufig und macht sich noch mit viel größerer Intensität fühlbar als in Italien.

Den hinter dem Dorfe sich steil erhebenden langgestreckten Felsrücken erstiegen wir nun, von der Nordseite, im Geleite unseres alten Gastfreundes, der so rüstig den verwachsenen steilen Pfad hinaufschritt, daß wir ihm keuchend kaum nachfolgen konnten. Auf der Kammhöhe oben sahen wir die Reste der Stadtmauer sich hinziehen. Man erwartet dahinter ein breites Plateau für die Stadt und ist überrascht, nur eine ganz schmale, nicht mehr als 30—40 Schritte breite, aber langgezogene Hochfläche zu finden, die sich nach der Mitte etwas einsenkt und von welcher der Berg nach Süden kaum weniger steil abfällt als nach Norden. An diesem schroffen südlichen Abhange nun sind die Reste der eigentlichen Stadt und ihrer Häuser, noch unten von der Ringmauer umgeben. Die Schwierigkeit und Unbequemlichkeit des Verkehrs bei solcher Lage kam ja zur Zeit der Gründung dieser und ähnlicher Städte nicht in Betracht gegenüber der Sicherheit, die sie gewährte. Oben auf der Hochfläche jedoch sind die wichtigsten Ruinen, die zwar in den Verhältnissen sehr klein, doch zu den besterhaltenen Städteresten in ganz Griechenland gehören. Wahrscheinlich war es die alte Minyerstadt Aipion, deren öffentliche Gebäude hier auf der Hochfläche verteilt gewesen zu sein scheinen [vgl. Olympia I S. 9]. Fünf verschiedene Plateaus sind sowohl unter sich als gegen die Unterstadt von besondern Mauern umgeben. Soviel sich erkennen läßt, enthielten dieselben nicht bloß kleine Tempelzellen, sondern auch kleine feste Häuser, die man für öffentliche Zwecke dienend oder als Wohnungen der vornehmsten Geschlechter fassen kann. Die Hauptruine dieser Art heißt bei den Leuten der Gegend „Der Königspalast“. Die Bauart wechselt ab von roherer zu scharfer polygoner Fügung, bis zum akkuratesten Quaderbau. Das Material ist ausschließlich der harte graurötliche Kalkstein, aus dem der Berg selbst besteht.

Der interessanteste Teil der Ruinen ist das kleine, aber relativ sehr wohl erhaltene Theater, das merkwürdigerweise nicht an den Bergabhang gelehnt, sondern auf der Hochfläche selbst errichtet ist. Seine kleinen Dimensionen

erlaubten indeß die Kreise der Zuschauer ohne Unterbauten einfach einzugraben. Da das Theater der Griechen zu den öffentlichen Gebäuden und sogar zu den mit dem Kulte eng verknüpften geheiligten gehörte, so erklärt es sich, weshalb man es in diesem Falle mit in den Kreis der auf der Burghöhe angebrachten und besonders gesicherten Anlagen gezogen hat. Unter den Fragmenten der neun Sitzreihen befindet sich noch ein trefflich erhaltener bequemer Kalksteinsessel, der einst einer ganzen Reihe ähnlicher für die Vornehmsten bestimmter Sitze angehört zu haben scheint, ebenso wie der Marmorsessel im Theater von Athen, von welch letzterem sich jener indeß durch die Form wesentlich unterscheidet, denn nicht der elegant geschweifte attische Holzstuhl, sondern die ältere schwerere Thronsesselform diente als Vorbild. — Der Grundriß dieses Theaters, der sich auf dem nach Boutan bei Bursian, Geographie Griechenlands II Taf. 7 gegebenen Plane der Burg findet, ist unrichtig, wie der ganze Plan in allen Einzelheiten völlig unzuverlässig ist. Das Theater gehörte seinem Grundrisse nach dem von Strack, Das altgriechische Theatergebäude S. 1 als a bezeichneten Typus an.

Selten findet man die antiken Stadtreste unberührt von späteren Niederlassungen. So sind denn auch hier deutliche Spuren von einer byzantinischen Ansiedelung. Die vielen Ziegel, die am Boden liegen, scheinen ihrer Beschaffenheit nach alle von einer solchen herzurühren; auch findet sich die Ruine einer byzantinischen Kirche, die noch jetzt dem Volke bekannt ist als dem heiligen Elias, dem Bewohner aller Berggipfel geweiht; auch die völlig zerstörten Kirchen bleiben dem Volke heilig. An der Apsis der Kirche sind profilierte Blöcke, wie es scheint, von einem antiken Rundbau verwendet.

Unterdessen hatte der Himmel sich geklärt und ein frischerer Wind reinigte die Luft, so daß wir der großartigsten Rundsicht genießen konnten, die sich vom Meere bis tief nach Arkadien hinein erstreckte.

Unten im Dorfe erwartete uns bereits der Papás (Pfarrer), der uns, wie dies Sitte zu sein pflegt, seinen Ehrenbesuch abstattete. Es war ein schon halbergrauter Alter, der uns in seinem heutigen gewöhnlichen Gewande fast etwas reinlicher vorkam als gestern Abend in der Kirche mit den seidenen Lappen oder dem Festornate. Indeß entpuppte er sich im Verlaufe des Gesprächs, das er auf dem Boden sitzend eifrig mit uns, während wir frühstückten, führte, als ein höchst vernünftig denkender Mann. Er war zwar in seinem ganzen Leben noch nicht aus der nähern Umgegend herausgekommen, wußte aber doch etwas von den Unterschieden der griechischen und der römischen oder „westlichen“ Kirche, hatte sich indeß die Überzeugung verschafft, daß sowohl diese als überhaupt alle Religionsunterschiede ohne wesentliche Bedeutung seien und daß es nur auf die Gerechtigkeit des Menschen ankomme. — Es ist nicht selten, unter den Pfarrern der griechischen Dörfer solche freidenkende Männer zu finden; denn die Kirche verlangt hier überhaupt keine Gesinnung, sondern nur die Kenntnis

gewisser Formeln von dem Priester. Dieses Fehlen jedes religiösen Fanatismus, ferner die unlösbare Verbindung, in der der Priester mit dem Volke steht, welchem er sich nicht als fremdes und höheres Wesen gegenüberstellt, sondern dem er sich völlig gleichordnet — unterscheiden sich ja die meisten Dorfpfarrer am Werktage kaum vom gemeinen Bauer — dies sind offenbare Vorzüge der griechischen Priesterschaft, welche sie der antik hellenischen verwandt machen.

Unser Gespräch wandte sich indeß bald auf das jedem geborenen Griechen von Jugend auf liebste Thema, die Politik; die Bewunderung der Größe und Macht Deutschlands und Klagen über das arme kleine Griechenland pflegen der Schluß davon zu sein. So auch diesmal, nur zeichnete sich unser Papás aus durch eine ihm eigene kräftige Bildersprache, wie, wenn er die Lage Griechenlands schilderte, das jetzt mitten in einem reißenden Strome stehe und ohne Hilfe nicht ans andere Ufer gelangen könne, oder gar, daß es jetzt in der Luft aufgehängt sei und mit den Füßen keinen festen Boden zu erreichen vermöge, u. dgl.

Von unserem Frühstück rührte er nichts an, wegen der strengen Fasten, die in den letzten Tagen vor Ostern geradezu fast alle Nahrung verbieten (nur Brot, Wasser und einige Oliven werden genommen); selbst den Wein schlug er aus, der übrigens an diesem Orte von ganz vorzüglicher Qualität war, vorausgesetzt, daß man seine Kehle an den starken Beigeschmack des Harzes gewöhnt hatte. Freilich gestand der Papás, so streng wie es sein sollte, halte er die Fasten auch nicht, und dabei fragte er uns mit schlauer Miene: Haltet ihr denn alles, was euch geboten ist?

Endlich brachen wir auf, hatten aber nicht geringe Mühe, um über die von zahllosen trockenen Bächen („rewmata“) durchrissenen Hügel hinüber auf die „große Straße“ nach Andritzena zu gelangen. Diese von den Leuten sogenannte große Gemeindestraße, war freilich, wie gewöhnlich in Griechenland, nichts anderes als ein erbärmlicher Saumpfad. In der Nähe des Dorfes Longos bei einer einzelstehenden Kirche hielten wir Mittagsruhe unter dem Schatten einer riesigen dunkeln Stacheleiche (heute »purnári« genannt), die dazu noch ganz von einer lang herabhängenden Efeuart zur luftigen kühlen Laube gestaltet ward. Solche einzelne prächtige große Bäume sind in Griechenland neben den Kirchen häufig, ganz wie es bei den antiken Heiligtümern zu sein pflegte. — Später kamen wir in einem Tale mit üppigster Vegetation zu einer Quelle, die mit zu den schönsten gehört, die ich in Griechenland gesehen, wo die Quellen die Perlen der Landschaft zu sein pflegen. Das Wasser ergoß sich in mehreren Strömen aus dem Felsen, umschattet von einer Reihe feierlich alter Riesenplatanen. Kein noch so eiliger Grieche geht an einer solchen Stelle vorüber, ohne wenigstens einen Augenblick zu rasten; er glaubt die Quelle von Geistern bewohnt und spricht mit einer gewissen Ehrfurcht und Verehrung von ihr, ganz wie es das Altertum tat. — Ein weniger feierliches als anmutiges Bild gewähren solche Quellen in der Nähe der Dörfer, wo man häufig die sämtlichen Frauen und

Mädchen des Dorfes sieht, wie sie mit der Wäsche beschäftigt, die einen am Kessel mit dem kochenden Wasser stehen, die andern die Kleider reiben und klopfen und auswinden, alle die Gewänder hochgeschürzt und mit bloßen Füßen, dazu singend und scherzend.

Auf unserm Wege hörte indeß bald die reiche Bewachsung auf und wir durchritten eine Hochebene und dann immer steigend trockene, nur von Büschen bewachsene Höhen, bis wir abends das in dieser Bergeinsamkeit auffallend stattliche Städtchen Andritzena erreichten. Der Ort war mir bereits bekannt von einer Tour im vorigen Jahre, die ich von hier nach dem bekannten Tempel von Phigalia gemacht hatte. Ich kehrte also in demselben Chaní wie damals ein, dessen Wirt sich freilich nicht sehr edel erwies, denn er verlangte den andern Morgen nicht weniger als elf Francs nur für ein erbärmliches enges Zimmerchen mit zwei Holzpritschen, auf die einige Decken gelegt waren! So ist der Grieche, sobald er etwas von Kultur beleckt wird. — Das Städtchen besitzt übrigens ein großes Schulgebäude mit einer ältern Bibliothek, die nicht ohne Wert sein soll, ferner mehrere fast europäisch aussehende neue Häuser, während die alten in der engen Hauptstraße mit ihren weit vorladenden Holzlauben und Holzgallerien den echten Typus der bessern griechischen Wohnung wiedergeben, die auch meist mit einem Oberstock versehen ist. Was mir indeß am meisten für einen relativ hohen Kulturgrad des Ortes zeugte, waren frei in den Höfen angebrachte kleine und niedere gewölbte Nischen, deren geschlossene Wand gegen die Straße, die offene gegen das Haus gerichtet war; ihre Bedeutung ergab sich leicht schon durch den Geruch.

Die Nacht war die Osternacht der Griechen; aber nicht nur für dieses Fest, sondern noch mehr für unsern Plan, den folgenden Tag das Lykaion zu besteigen, war ein um Mitternacht ausbrechender und andauernder Regen höchst fatal. Am Ostermorgen ordneten wir denn zunächst an, daß für uns auch ein Festlamm gebraten würde, um wenigstens das mitzumachen; denn an diesem Tage denkt und tut der Grieche nichts anderes als Lämmer braten und Lämmer vertilgen. Überall, wo man eintritt, wird man gezwungen, etwas mitzuhalten. Das Lamm wird ganz mit Kopf und Schwanz aufgetragen und dann einfach mit den Händen zerrissen. Als Vorkost werden die in einen Zopf geflochtenen und gebratenen Eingeweide genossen. 51

Unter den Sachen, die uns der Kunsthändler anbot, der an solchen Orten nicht zu fehlen pflegt, waren, wie dies leider gerade in Arkadien gewöhnlich ist, nicht wenige gefälschte Münzen und Bronzefiguren. Marmorsachen werden in diesen Gegenden sehr wenig, bemalte Vasen gar nicht und gute Bronzen doch recht selten gefunden. Gleichwohl bekamen wir eben hier eine treffliche Bronzestatuette zu sehen, etwa aus dem vierten Jahrhundert v. Chr.; es war der jugendliche und ganz menschlich gebildete Pan, der Hauptgott der Arkader; er hat das rechte Bein auf eine Erhöhung gestellt und blickt in die Ferne; nur in

der auffallend zurückweichenden Stirn mit den kleinen heraussprießenden Hörnchen suchte der Künstler das Tierische, das der Mythus dem Gotte gab, anzudeuten.[1] Solche kleine Götterbilder wurden zahlreich in die Heiligtümer geweiht, und zwar häufig gerade ein Gott in das Heiligtum eines andern.

Als der Himmel sich gegen elf Uhr etwas geklärt hatte, nahmen wir endlich Abschied von Andritzena, um ostwärts auf dem Wege nach Karytäna weiter zu ziehen. Wir hatten beim Wegreiten noch einen reizenden Rückblick auf das höchst malerisch in die Bergmulde heraufgebaute Städtchen; die Höhen, die unmittelbar dahinter aufsteigen, sind kahl, aber das darunter sich herabziehende Tal ist fruchtbar und grün mit Weinbergen und schattigen Bäumen. Diese Anlage der Dörfer in der Höhe an der Grenze des fruchtbaren und des steinig kahlen Landes findet man gerade in Arkadien sehr häufig.

Es dauerte indeß nicht lange, so begann der Regen von neuem und begleitete uns mit Unterbrechungen den ganzen fünfstündigen Weg bis Karytäna. Doch zwischenein zerriß der Sturm häufig die Wolken und zeigte uns die herrliche Landschaft im Sonnenlichte. Zur Rechten hatten wir beständig in wechselnden Bildern das majestätische Lykaiongebirge mit dem breiten Felsenhaupte, und man begriff wie die Naturreligion der ersten Ansiedler diesen Berg zum Mittelpunkte ihrer Ehrfurcht vor dem Göttlichen machen mußte und wie er dies bleiben konnte durch die Jahrhunderte hindurch, bis Christentum und fremde Einwanderer auch ihm die Ehre nahmen.

Wir überschritten den Fluß, der hier vom Gebirge herabkommt und nordwestlich dem Alpheios zuströmt, erstiegen darauf die jenseitige Höhe, mußten nun zwar die Ruine der Stadt Lykoa (beim Dorfe Lavda) links liegen lassen, fanden aber am Wege eine verfallene Kirche und dabei Reste eines zerstörten Dorfes; in der ersten waren zahlreiche antike Kalksteinstufen mit hübscher Profilierung, gleich der an den Hallenstufen Olympias gewöhnlichen, nebst andern schönen Quadern, die auf die einstige Existenz eines einzelnen Heiligtums in der Nähe schließen ließen.

Später durchkreuzten wir noch einmal ein herrliches Engtal mit schäumendem Bache; das Dorf lag rechts in erstaunlicher Höhe an der Bergwand, unten weideten die Herden, Schafe und Ziegen; die Hirten waren ein junger Mann und ein Mädchen, beide in ihren Festkleidern aus reiner weißer Wolle mit den schwarzen aufgesetzten Arabesken. Man wird sonst wohl nie in Versuchung kommen, arkadisches Hirtenleben zu beneiden, denn so schmucke Paare gehören sehr zu den Ausnahmen. — Im weiten Bogen ging es nun hinab, dem Alpheios zu, nach dem schwer zugänglichen Karytäna.

Es gibt im Peloponnese kaum einen überraschenderen und großartigeren Blick als der sich uns an der Stelle eröffnete, wo der Alpheios die hügelige

[1] [Athen. Mitt. 1878 S. 294 Anm. Wernicke in Festschrift für Benndorf S. 153 ff.]

grüne Ebene von Megalopolis verläßt und zusammengeengt sich durch das Felsgebirge eine Bahn bricht. Der kühne zackige Berg drüben rechts trägt auf seiner breiten Spitze die stattlichen Türme und Mauern des großen fränkischen Schlosses, das Hugues von Bruyères einst zu Anfang des 13. Jahrhunderts hier errichtete; darunter am grünen Abhange das heutige Städtchen und im Vordergrunde unten die malerische mittelalterliche Brücke von fünf hohen Bogen von einem Felsen zum andern über das gelbliche Wasser des schäumenden Flusses.

Bald darauf ritten wir durch die engen und steilen schmutzigen Gassen des alten Städtchens, bis uns einer aus der gaffenden sonntäglich gekleideten Menge einen würdigen Alten wies, der sich bereit erklärte, unsern Wirt zu machen. Im großen Zimmer der Familie waren bald die besten Teppiche für uns bereit gelegt und die Alte mit ihren zwei erwachsenen Töchtern sorgte für unsere durchnäßten Kleider. Bei unserem Mahle steuerte der Wirt zu dem von uns mitgebrachten Vorrat noch weiteren Lammsbraten, Salat und Sauermilch bei; letztere wird als Nachkost gegessen. Er selbst mit seinem Sohne, einem hübschen, lebhaften jungen Manne, setzte sich zu uns; die Frauen blieben nach griechischer Sitte in der Ferne. Als das übliche Ausfragen und die Politik glücklich abgemacht war, begannen wir mit dem jungen Manne — derselbe war Hufschmied — einen Disput über die beste Art der Hufe; er ließ sich nicht überzeugen, daß unsere Hufeisen besser sein müssen als die platten Eisen, mit denen in der Türkei wie in Griechenland die ganze Fläche des Hufes beschlagen wird. Die Mädchen zeigten uns mit großem Stolze einen riesigen Stoß von Teppichen als Werk ihrer Hände; es ist eine Gattung sehr starker, aus Schafwolle in bunten, grellen Farben gewobener Teppiche, auf denen man sowohl schläft als sitzt und reitet; sie bilden einen Hauptteil der Aussteuer, wie bei uns das Linnenzeug. Die Dekoration derselben zeigt im allgemeinen den orientalischen Stil, doch mit größeren und einfacheren Ornamentmotiven, die rein geometrisch ohne alles Pflanzliche sind. Leider ist diese Industrie eine rein häusliche und private; die Sachen kommen gar nicht in den Handel; jede Familie macht ihren Bedarf. Von eigentlicher Industrie ist ja im inneren Griechenland noch nirgends die Rede.

Der andere Morgen überraschte uns mit einem ganz herrlich klaren Himmel. Es war Ostermontag, aber nicht das Osterfest, sondern das Panigyri,[1] welches heute dem Schutzheiligen in der kleinen Kapelle oben in den Vorwerken des Schlosses gefeiert werden sollte, brachte das ganze Karytäna auf die Beine. Von Sonnenaufgang an strömte alles auf dem steilen Wege zu der Burg hinauf, alles in den besten Festtagskleidern, meist natürlich der nationalen Art, doch auch für das Umsichgreifen „europäischer“ Kultur (die Griechen rechnen sich nämlich nicht zu „Europa“) waren Anzeichen vorhanden, ja an einer Frau bemerkte ich sogar Glacéhandschuhe. — Oben in der kleinen kuppelgewölbten Kapelle, die

[1] Bezeichnung der religiösen Volksfeste; altgriechisch = panégyris.

allein noch unversehrt bei den Schloßruinen stand, drängten sich die Ein- und Ausströmenden. Ein jeder will wenigstens eine brennende Kerze weihen und die heiligen Bilder abküssen.

Es ist bekannt, daß diese Feste oder Panigyrien sich hauptsächlich um Kapellen konzentrieren, welche etwas außerhalb der Stadt im Freien liegen. So auch hier; und es war offenbar für die meisten ein nicht unwichtiger Teil des Festes, die Burg wieder einmal zu besteigen und sich der herrlichen Aussicht zu freuen. Die Jungen konnten sich nicht halten, bereits am hellen Tage Raketen und Schwärmer loszulassen. Die Ruinen des Schlosses sind ausgedehnt und wohl erhalten, denn erst König Otto hatte die Burg schleifen lassen zum großen Verdrusse der Einwohner Karytänas, die es noch jetzt nicht begreifen wollten, daß die Burg, die im Freiheitskampfe unter Kolokotroni ein Bollwerk gegen die Türken gewesen war, nun nutzlos geworden sein könne. Erstaunen erregen die riesigen Zisternen aus der fränkischen Zeit, als hier eine Baronie mit 22 Ritterlehen ihren Herrensitz hatte. Die Bauart der ältern Teile stimmt ganz mit dem 52 Schlosse Villehardouins bei Kalamata überein. Von antiken Werkstücken, die nach einigen verbaut sein sollen, konnten wir nichts auffinden. — Der Aussicht von oben läßt sich weniges vergleichen; der Burgfelsen fällt gegen den Fluß unmittelbar und schroff ab; drüben erheben sich über den grünen Abhängen und den hoch oben klebenden Dörfern die rötlichen Felsen der breiten Lykaion-Spitzen mit bläulichen Schatten, dann die grüne Ebene von Megalopolis und gen Norden die massigen kahlen Höhen, auf denen man uns hoch oben die Dächer des Städtchens Dimitzana zeigte, nicht ohne Äußerungen des Neides, denn Dimitzana war Vorort des Gaues geworden, wozu Karytäna mehr Recht zu haben glaubte, vermöge seiner bessern Lage nahe der fruchtbaren Ebene. Wir waren immer von Haufen Neugieriger umdrängt, namentlich als wir die große französische Karte ausbreiteten; charakteristisch war es, als einer mich nach einem der umliegenden Dörfer fragte, ob das wohl auch verzeichnet sei; er wurde alsbald von einem andern, der sich europäisch kleidete, zurechtgewiesen, wie er glauben könne, daß so gemeine Namen in der Karte ständen.

Nur schwer trennten wir uns im Weggehen von dem malerischen Anblicke der an den schroffen Felsen und auf den Zinnen der Ringmauer zerstreuten Menge mit ihren roten Fessi's. Auf die Fortsetzung des Festes deuteten bereits einige im Freien am Spieße bratenden Lämmer; den Schmauß und Tanz mußten wir den andern überlassen, wir besuchten nur noch eine alte Kirche der Unterstadt mit einem in französisch-romanischem Stile erbauten Glockenturme, einer Seltenheit in Griechenland, und ritten weg gen Nordwesten, um die Ruinen der alten Stadt Gortys aufzusuchen.

Bald hatten wir das enge Tal des Gortynios erreicht, eines munteren Flusses von frischem, klarem Wasser, der in seinem obereren Laufe bei den Alten Lusios genannt wurde, angeblich weil das Zeuskind darin gebadet sein sollte; nach

Pausanias hatte er das kühlste Wasser von allen Flüssen, wenigstens in Kleinasien und Griechenland; doch ist zu bezweifeln, daß sich Pausanias hiezu eines Thermometers bedient habe. Eine alte Brücke, wohl noch aus fränkischer Zeit, führt hinüber; wir erstiegen nun die jenseitige Höhe, gerieten aber etwas zu hoch und kamen ins Dorf Atzikolo, das wir links oben hätten liegen lassen sollen. Wir trafen die Leute alle auf dem Platze um die Kirche versammelt und sollten nun einen seltsamen Überfall durch Gastfreundschaft erleben. Ein älterer Mann, dem sich bald noch zwei jüngere anschlossen, kam auf uns zu; auf meine Fragen nach dem Wege zu den Ruinen antwortete er nicht, sondern mit stillschweigender und unheimlicher Entschlossenheit faßte er mein Pferd beim Zügel und führte es, ohne auf meine Remonstrationen eine Silbe zu antworten, nach seinem Hause; hier endlich fragte er, ob mir Kaffee oder wenigstens ein Rhakí (Schnaps) gefällig sei; da ich ärgerlich geworden war und wir gar keine Zeit zu verlieren hatten, schlug ich alles aus; wir betraten das Haus nicht, aber auf dem Wege zu den Ruinen hinunter begleitete uns der Mann doch mit seinen beiden Söhnen, welche dann die Sorge für die Pferde übernahmen, während er uns ein ganz vortrefflicher kundiger Führer durch alle Reste des alten Gortys wurde und uns nachher noch ein großes Stück des Weges begleitete. Das alles tat er, wie sich dann deutlich zeigte, nicht aus Eigennutz, sondern nur aus Ehrgeiz, vor allem hätte er gerne die Fremden in seinem Hause gesehen.

Die Abhänge vom Dorfe zur alten Stadt herab und letztere selbst waren ganz bedeckt von grünen Weinbergen und Getreidefeldern. Hier erhebt sich der Stadthügel nur wenig, aber nach der andern Seite (Osten), wo tief unten der Fluß strömt, fällt er in steilen Wänden ab. Gleichwohl finden sich an diesem Abhange außerhalb der Burgmauer mehrfache alte Terrassenmauern. — Die Aussicht ist rings durch das kahle hohe Kalkgebirge begrenzt; großartig ist der Blick in die Schlucht des Gortynios, die sich nördlich hinaufzieht bis nach Dimitzana, noch wilder und voll losgerissener Felsblöcke ist die Schlucht des östlich herabkommenden Nebenflusses; an ihren schroffen Wänden brachte der südliche Himmel die wunderbarsten Reflexe hervor. Hoch droben sah man hier bereits in dem völlig kahlen und felsigen Gebiete das nicht unbedeutende Städtchen Stemnitza. Es ist dies einer der wenigen Punkte, wo etwas Industrie getrieben wird, hier indeß leider von bedenklicher Art; denn von hier kommen jene zahlreichen falschen Bronzestatuetten, die dem Fremden namentlich im Peloponnese angeboten werden und die teils recht gute Nachahmungen antiker Sachen, teils recht schlechte Neuschöpfungen sind.

Die Burgmauern von Gortys[1] sind meist noch sehr gut erhalten; die Bauart im allgemeinen ist die polygone, doch auf derjenigen Stufe der Entwickelung, wo die Blöcke alle scharf gefügt werden und eine horizontale Schichtung

[1] Frazer zu Paus. VIII, 28.

angestrebt wird. Am großen Tore an der nordöstlichen Seite sind die größten und unregelmäßigsten Blöcke angewendet, zum Teil von einem Meter Höhe und 2½ Meter Länge. Dies Tor, jetzt reich von Efeu umrankt, macht in der Tat einen großartigen und malerischen Eindruck, auch ist die Anlage interessant, indem es zwischen die an beiden Seiten schräg vorspringenden Mauern eingesenkt ist, d. h. die Mauerfortsätze stoßen in stumpfem Winkel auf den Tordurchgang, welcher eine Breite von 3,50 Meter (d. h. 11 olympische Fuß) hat. Die Stärke der Mauern beträgt 2,60 Meter (= 8 olympische Fuß). Das Hauptheiligtum von Gortys war der reiche und berühmte Tempel des Asklepios, der zwar jedenfalls nicht, wie man aus einer falsch interpungierten Stelle des Pausanias [VIII, 28, 1] geschlossen hat, aus pentelischem Marmor erbaut war — denn dies wäre ein im Peloponnese ganz beispielloser Luxus gewesen — wohl aber die Bilder des hier verehrten jugendlichen Asklepios nebst der Hygieia aus jenem Marmor und von der berühmten Hand des Skopas besaß. Der Tempel ist völlig zerstört und nur die Fundamente aus Kalkstein haben sich südwestlich außerhalb der Burgmauer erhalten; sie lagen in einem Kornfelde, als dessen Besitzer sich unser Führer ergab, der uns denn auch erlaubte, sie genau zu messen. Die Größe des Tempels war danach ungefähr derjenigen des Metroons in Olympia gleich, das dem Pausanias als ein an Maßen großer Tempel erschien.

Von Gortys schlugen wir die Richtung zurück nach Olympia ein; der Pfad führt in reicher Abwechselung durch meist unbebautes Bergland voll üppiger Vegetation, teilweise im ausgetrockneten und verwachsenen Bette früherer Bäche, bis wir bei Sonnenuntergang sanfteres Hügelland erreichten; aber die Nacht war hereingebrochen, die Pferde stolperten auf dem steinigen Pfade, den wir nur mit Anstrengung festzuhalten vermochten, das wütende Gebell der Schäferhunde begleitete uns und übertönte das einförmige Quaken der Frösche, das unten vom Flusse heraufdrang. Das nächste Dorf war noch weit, ein paar Hütten, die wir unterwegs fanden, waren so erbärmlich, daß wir lieber im Freien kampiert hätten; endlich waren wir so glücklich, einen Menschen zu finden, der uns auf dem nächsten Wege zum ersehnten Dorfe Agianni führte, das jetzt die Stelle der alten arkadischen Stadt Heraia einnimmt.

Hier fanden wir treffliches Quartier bei einem alten Bauer, dessen schöne Tochter uns bald von dem vortrefflichen Weine brachte, für den die Gegend schon im Altertum bekannt war. Der Oberstock des Hauses bestand in einem großen Saale mit offenem Holzdache, an dessen Balken zahllose Ziegenschläuche und Felle aufgehängt waren. Wir wurden auf einige neue Decken am Boden gebettet; uns gegenüber legten sich, worin die griechische Sitte nichts Anstößiges findet, die Familie, Mutter, Vater und Töchter, nieder; der Jüngste, der Liebling des Vaters, ein derber Junge, schlief bereits längst auf einer Holzkiste in eine besondere Decke gewickelt.

An dem auf dies nächtliche Idyll folgenden prächtigen Morgen rüsteten und schmückten sich die beiden Töchter schon zeitig zum „Panigyri“, das unten am

Flusse bei einer einsamen Kapelle stattfinden sollte und wo man den ganzen Tag zu tanzen und zu schmausen dachte. Wir aber durchforschten die geringen Reste der alten Stadt, die an der Grenze des kahlen Hochgebirges und der niederen grünen Bergzüge in herrlich freier Lage am Hügel über dem Flusse sich ausbreitete, welcher hier aber aus dem engenden Gebirge ein offenes Talbett betritt. Außer einigen schönen Quaderfundamenten, die in den Getreidefeldern versteckt liegen, ist nichts erhalten; aber wie viel die Bauern zerstört haben, läßt sich daraus abnehmen, daß das ganze große Dorf aus zerschlagenen antiken Werkstücken erbaut ist. Auch die ganz neue große Kirche ist so hergestellt. — Eine neue und geräumige Kirche gehört übrigens gegenwärtig zum Typus der größeren Dörfer im Peloponnes; wo der Wohlstand sich etwas hebt, verwendet man ihn dazu, die ohne Ausnahme kleinen Kirchen der früheren Zeit zu ersetzen. Außerdem drängt die Neuzeit auch hier auf Konzentration; die zahlreichen, im Felde zerstreuten Kapellen der ältern Zeit verfallen meist, ohne hergestellt zu werden, und der Kultus sammelt sich mehr in der neuen und großen Dorfkirche. — Antike Fundstücke, Skulpturen oder Inschriften werden bei solchen Bauten selten geschont, und während man sie früher wenigstens so einmauerte, daß sie noch betrachtet werden können, ist es jetzt nicht selten, daß man die Dinge zerschlägt oder mit der Kehrseite nach außen vermauert, und zwar weil man fürchtet, es könne der Regierung zu Ohren kommen, die das Vermauern von Antiken überhaupt verbietet. Leider haben ja überhaupt die Gesetze des neuen Griechenland fast nur größere Zerstörung der Antiken zur Folge gehabt als früher, da die zur Ausführung nötigen Beamten fehlen. Wären die der Regierung verhaßten Kunsthändler nicht, so würde es gar schlimm aussehen. — Einige gutgesinnte Leute gibt es übrigens in den meisten Dörfern; wie weit deren Dummheit aber geht, zeigte der Lehrer unseres Dorfes, der mit Eifer uns alle Reste von Heraia zusammensuchte und gleich zuerst als Hauptsache uns vor einen großen festlich aufgepflanzten Stein hinführte — es war ein Sandstein, vom Wasser zu einer etwas wunderlichen Form gebildet; den Leuten galt er für ein Hauptwerk der Skulptur und auf Veranlassung des Lehrers war beschlossen worden, den Stein in den nächsten Tagen in das Museum von Dimitzana (dem Hauptorte des Gaues) wandern zu lassen; unsere Autorität befreite indeß den Rücken eines Maulesels von dem Schicksale, das eben so harmlose als schwere Naturgebilde hinauf in jene Bergstadt schleppen zu müssen. — Die Autorität der Fremden pflegt überhaupt bei den Griechen eine sehr große zu sein; man ist fast allenthalben im Volke überzeugt, daß wir mit Hilfe unserer Bücher ganz genau wüßten, wo jeweils die Tempel und Schätze vergraben liegen.

Als wir endlich auch die paar im Dorfe verbauten Inschriften, die Wasserleitungsreste, die Gräber usw. gründlich besichtigt hatten, traten wir den Rückweg nach Olympia an, der von der Mündung des Ladon an derselbe war, wie der Hinweg am ersten Tage. In den Dörfern fanden wir heute, als am Oster-

dienstag, alles auf den freien Plätzen zum Tanzen versammelt, die Mädchen und die Männer in gesonderten Reigen; denn nur selten sieht man beide Geschlechter zusammen tanzen, und dann hält man sich nicht an der Hand selbst, sondern an einem an den Zipfeln ergriffenen Taschentuche. Man wollte durchaus, daß wir auch in den Reigen träten, der indeß bekanntlich nur einfache langsame Schritte macht, während der Vortänzer in den kühnsten Sprüngen zu glänzen sucht. Einen leidenschaftlichen Charakter sah ich den griechischen Tanz nur annehmen, wenn, was seltener geschieht, sich zweie allein gegenüber tanzen; dann kann er sich zu unheimlicher Aufregung, ja Raserei steigern, während man in Italien den lustigen und heitern Charakter nie verleugnet sehen wird.

Je näher wir Olympia kamen, desto häufiger wurden wir von Leuten aufs freundlichste begrüßt, die zu unsern Arbeitern gehörten, oder von Bauern, die von einer Besichtigung Olympias zurückkehrten. Denn Hunderte von den Umwohnern pflegen in den Ostertagen nach den wieder erstandenen Tempeln zu wallfahrten; selbst das Museum der Statuen beginnt populär zu werden unter den Griechen. Dafür sorgte damals namentlich der mit der Bewachung des Museums betraute griechische Aufseher, der durch seine volkstümlichen Erklärungen den Leuten die Sache anzupassen wußte. Einigen Frauen erläuterte er z. B. den Hermes mit dem Bacchuskinde von Praxiteles einmal so: Hermes sei der König der Nereiden (der noch vom Volke geglaubten, unsern Nixen und Elfen entsprechenden Wesen, die auch Kinder lieben); der habe hier eben eine Frau mit einem Kinde getroffen, habe sein Gewand auf einen Ölbaum nebenbei gelegt und das Kind auf den Arm genommen, um ihm eine Traube zu schenken.

Vom höhern Gebirge kommend, fanden wir jetzt, je mehr wir uns Olympia näherten, desto eindringlicher, wie sehr doch die Gegend hier an bedeutender Gestaltung abnimmt; der ruhige Zug der pinienbewachsenen Höhen hüben und drüben ist nicht mit Unrecht mit dem deutschen Mittelgebirge verglichen worden. Nur die Mündung des Kladeostales und der steile Kronionhügel machen bei der Stelle Olympias selbst einen bedeutsamen Abschnitt. Da die Anlage eines Stadions und dann eines Hippodroms für den Festplatz Haupterfordernis war, so war eben hierfür kaum eine andere passendere Ebene am Alpheios zu finden. Indeß wird es nie gelingen, alle Gründe zu erkennen, weshalb Olympia gerade hier gegründet und groß geworden ist.

EINE AUSGABE DER FUNDE VON OLYMPIA IN EINEM BANDE

(PREUSSISCHE JAHRBÜCHER 1882 BAND 51.)

»Begrabner Schatz, verborgner Sinn ist Verlust ohne Gewinn« — diesem 369 alten Spruche folgend hat die Direktion der Ausgrabung Olympias nach Abschluß jedes Ausgrabungsjahres einen Band mit vorläufigen Mitteilungen über die wichtigsten Resultate herausgegeben. Und jetzt wieder, nachdem die Arbeit abgeschlossen ist und der Spaten ruht, nachdem fünf jener stattlichen Bände vorliegen, die doch zum großen Teile nur provisorisches Stückwerk, nur die einzelnen Steinchen bieten, aus denen der Kundige sich ein Bild zusammensetzen mag, jetzt da alle Freunde des Altertums einen Überblick über das Gewonnene, eine kurze Zusammenfassung des Wichtigsten wünschen mochten, erhalten wir wieder einen neuen Band, der jenem Bedürfnisse entspricht, so weit es eben bis jetzt möglich ist, und für den wir den Herausgebern wie dem Verleger gleich dankbar sein müssen.[1]

Den letzten Anstoß dazu hat indeß, soviel wir wissen, ein zufälliger äußerer Umstand gegeben; als nämlich im Frühjahre vorigen Jahres die griechische Regierung uns die sogenannten Dubletten der Funde Olympias zuerkannt hatte, fehlten diesseits augenblicklich die Mittel, um dieselben rasch nach Deutschland zu befördern; die vorliegende Publikation hat dies indeß sofort möglich gemacht, so daß schon seit Januar dieses Jahres wenigstens die Abteilung der kleineren Fundstücke provisorisch im Antiquarium der königlichen Museen dem allgemeinen Studium zugänglich ausgestellt werden konnte.

Es ist ein Band von vierzig Tafeln und kurzem erläuternden Texte, der von Curtius und Adler, sowie zwei Architekten, den Herren Borrmann und Gräber, verfaßt ist. Die Mehrzahl der Tafeln wiederholt, freilich mit mancherlei Verbesserungen, die wichtigsten der Denkmäler, die bereits in jenen fünf einzelnen, in demselben Verlage seit 1876 erschienenen Bänden veröffentlicht waren; doch 370 sind auch nicht weniger als elf Tafeln ganz neu hinzugefügt, die fast das Interessanteste und Bedeutendste des Bandes enthalten. Es konnte nämlich bereits ein Teil der Resultate benutzt werden, die sich aus den Vorarbeiten ergaben, die

---

[1] Die Funde von Olympia, Ausgabe in einem Bande, herausgegeben von dem Direktorium der Ausgrabungen zu Olympia, XXXX Tafeln, Berlin, E. Wasmuth 1882.

gegenwärtig zu einer abschließenden wissenschaftlichen Verarbeitung des ganzen olympischen Materials gemacht werden. Dahin gehört vor allem die Restauration der großen Giebelgruppen des Zeustempels, die jetzt auf Anregung und unter der Leitung von E. Curtius im Werke ist. Dieselbe hat damit begonnen, zunächst in genauen verkleinerten Modellen das Ganze wiederherzustellen. So war es möglich, bereits in unserem Bande photographische Ansichten des in jenen Modellen vollständig restaurierten Ostgiebels des Zeustempels sowie einiger Hauptgruppen vom Westgiebel[1] zu geben. Natürlich hofft man nach Beendigung dieser Modelle die Restauration auch im großen ausführen zu können; doch soll diese Arbeit noch etwa zwei Jahre beanspruchen. Hoffentlich können wir also binnen kurzem endlich einmal den durch keine Lücke getrübten Totaleindruck zweier großartigen monumentalen Schöpfungen empfangen, zweier Giebelgruppen, die ohne Zweifel im griechischen Altertume selbst zu den ersten und bedeutendsten Werken der Art gehörten.

Man pflegt heutzutage gegen Restauration antiker Bildwerke etwas mißtrauisch zu sein, da man nur allzu deutlich sieht, wie viel frühere Zeiten darin gesündigt haben; es weiß jetzt jeder, daß selbst die von einem Manne wie Thorwaldsen ausgeführte Restauration der Giebelgruppen von Ägina in München eine verfehlte war, daß die Anordnung der Figuren eine mehr als zweifelhafte, daß der Stil des Ergänzten, besonders der Köpfe, ein vielfach mißverstandener ist. Doch bei den olympischen Giebeln liegt die Sache anders: erstlich sollen nicht die Originale, die ja in Olympia selbst geblieben sind, sondern nur die Abgüsse restauriert werden, und dann ist durch den Reichtum des Erhaltenen die Basis für den Ergänzer eine so gesicherte, daß er, wie wir zuversichtlich sagen dürfen, in keinem Hauptpunkte, nur in unwesentlicheren Nebendingen fehlzugehen Gefahr läuft. Unter diesen Umständen wird die Forderung, die wir als eine ideale gewiß allen uns trümmerhaft überkommenen antiken Meisterwerken entgegenbringen, zu einer Forderung der Pflicht: wenn es so sicher und leicht zu erreichen ist, aus dem Stückwerk ein Ganzes zu machen, so muß es auch geschehen.

Indeß bezwingen wir unsere Ungeduld und freuen uns an dem, was bereits geleistet ist. Schon die Ausführung der Modelle hat natürlich sehr viele Resultate 371 gebracht. Gar mancher Torso, mancher trümmerhafte Rest, der vordem unverständlich war, ist jetzt, nachdem ihn das geübte Auge und die Sorgfalt des Künstlers richtig erkannt hat,[2] bedeutsam, ja zuweilen entscheidend für die Auffassung ganzer Gruppen geworden.

Die beschleunigte Publikation eines Teiles der Restauration gewährt indeß zugleich die Sicherheit, daß etwaige begründete Ausstellungen an einzelnen Punkten bei der Ausführung im großen berücksichtigt werden können.

[1] Tafel VI, VII, X; gegenwärtig sind die beiden Giebel in den Modellen (im Maßstabe von 1 : 10) fertig und sind Abgüsse der letzteren käuflich.

[2] Herr Grüttner, ein Schüler Schapers, hat sich der mühevollen Aufgabe unterzogen.

Die schwankende Auffassung und das doch immer wachsende Verständnis der in Olympia zu Tage gekommenen Kunstwerke bildet schon jetzt ein eigenes und besonders interessantes Kapitel in der Geschichte der Archäologie. Selbst der Praxitelische Hermes ist ja von diesem Wellenschlage ergriffen worden; auch er mußte eine erste kurze Periode durchmachen, in welcher er von manchen Kennern nicht für ein Werk des großen Praxiteles, sondern nur für eines aus seiner Schule oder für das eines spätern Namensvettern gehalten wurde. Ich selbst gestehe, daß ich, als ich den Hermes zum ersten Male sah — es war in Olympia, gerade ein Jahr nach der Auffindung —, daß ich während der Betrachtung selbst zwar nur ergriffen war von dem überwältigenden Eindrucke eines Meisterwerkes, wie ich es noch nie gesehen, daß aber nachher, als bei der Rückfahrt auf ruhiger See sich die gewissenhafte Überlegung einstellte, ich das Geschaute mit dem Bilde, das ich bis dahin von Praxiteles erlernt oder mir zurechtgemacht hatte, gar nicht in Übereinstimmung bringen konnte; erst allmählich lernte ich — umzulernen. — Und die Giebelskulpturen? Sie schienen, als sie einzeln zu Tage kamen, manchen Forschern so untereinander widersprechend, daß man sie zum Teil für unmöglich zu einem Ganzen gehörig oder einzelnes — wie den Greis auf Tafel IX — um wenigstens ein Jahrhundert später als das übrige entstanden hielt. Man hatte erwartet, Skulpturen im Stile der Parthenongiebel zu finden, und war nun überrascht, etwas ganz anderes vor sich zu sehen; die einen waren enttäuscht und wandten ihr Interesse gleichgültig von dem Ganzen ab, die andern waren um so eifriger in Hypothesen über die Herkunft des Stiles, für die nun fast in sämtlichen von Griechen bewohnten Landschaften gesucht wurde, indem man in der Freude über das im Originale Gewonnene den sichern Anhalt, den die alte Tradition an die Hand gab, meist verschmähte.

Es gibt wohl kein beredteres Zeugnis für die eminente Bedeutung der olympischen Funde als dieses, daß sie so wenig sich in die bisherigen Schemata 372 unserer kunstgeschichtlichen Weisheit einfügen wollten, daß sie so energisch zum „Umlernen" zwangen.

Noch sind wir mitten im Schwanken darin. Die Herausgeber der Publikation, das Direktorium der Ausgrabungen bewahrt indeß auch im vorliegenden Bande wie in den früheren seine ruhige und vorsichtige Haltung, nur das möglichst Gesicherte gebend. Wenn ich jedoch jetzt die wichtigsten Tafeln des Bandes dem geneigten Leser etwas näher zu charakterisieren unternehme, so wird sich wohl manche individuelle Anschauung beimischen, die wenigstens den einen Vorzug haben mag, allmählich im Umgang mit den Objekten selbst entstanden zu sein.

Die Tafelreihe wird eröffnet durch umfassende Ansichten des Ausgrabungsfeldes selbst (Tafel I—V); wir betrachten diese besser später mit dem Plane zusammen. Es folgt dann gleich (Tafel VI, VII) jene vollständig restaurierte und vom Rahmen des Gesimses eingeschlossene Ansicht des Ostgiebels. Man hat

diese Komposition früher steif und leer genannt, als man nur die einzelnen Stücke kannte. Die Rekonstruktion widerlegt jenen Vorwurf glänzend. Die starren Torsen haben durch Arme und Beine und Wendung des Kopfes Leben und Bewegung erhalten; der Raum ist vollständig gefüllt und in leicht faßlicher, dem suchenden Auge sich einprägender Harmonie rollen die Linien von der Mitte nach den beiden Enden.

Die völlige und zwanglos schöne Füllung jedes gegebenen Raumes ist ein Vorzug, den die Antike bekanntlich in besonders hohem Maße besitzt; er konnte sich leicht da bilden, wo die Plastik figürlicher Gruppen überhaupt nur dekorativen Zwecken diente, wie es im Altertum eigentlich bis nach Alexander der Fall war, und wo sich figürliche Gruppenbildung überhaupt nur entwickelte im Anschlusse an das Ziel gefälliger Raumfüllung.

Es sind fünf Stellen jener Giebelkomposition, die das Auge zuerst festhalten: die mächtige, genau in der vertikalen Mittellinie stehende gerade Gestalt des Zeus; dann die Gruppe der Rosse rechts und links mit ihren gestreckten Leibern, die beiden Giebelschrägen bezeichnend; und endlich die lagernden Figuren der Ecken, deren Unterteile ruhig den Linien der Architektur folgen und gleichsam in sie übergehen. Dies sind die Angelpunkte, es ist das feste Knochengerüste der Komposition: das übrige legt sich bekleidend und füllend dazwischen.

Aber fragen wir nicht besser erst, welcher Moment der Handlung eigentlich dargestellt ist? Ein Versuch, diese Frage zu beantworten, würde uns gleich lehren, wie sehr die rein künstlerischen Forderungen unserem Künstler das erste waren und das Streben nach genauem Ausdrucke des Stoffes zunächst etwas zurück-373 stand. Man mußte die zu Grunde liegende Fabel schon kennen, um seine Darstellung zu verstehen; einen einzelnen sofort faßlichen Moment derselben hat er überhaupt nicht gegeben; er hat in einem idealen Gesamtbilde vereinigt, was die Sage, in einzelne Handlungen zerlegt, bot; er folgte frei und ganz den Gesetzen der eigenen, der bildenden Kunst. — Die Sage ist bekanntlich die vom Wettrennen des Pelops und Önomaos, das in Olympia als das älteste und denkwürdigste galt und in welchem Pelops siegend sich die schöne Braut Hippodameia, des Önomaos Tochter, erwarb.

In der Mitte zwischen den beiden Parteien steht Zeus, nicht als Schiedsrichter urteilend, wie man gemeint hat, noch etwa das Opfer jener beiden entgegennehmend, sondern einfach als der göttliche Mittelpunkt des Ganzen, nach dessen Ratschlusse die Verwickelung sich löste, zu dessen Ehren dies alles, das Wettrennen der Sage wie das der wirklichen Feste geschieht, zu dessen Ehren der Tempel selbst erbaut ist. So steht Athena in den äginetischen Giebeln unsichtbar waltend inmitten der Kämpfenden. Nur durch die Wendung des Kopfes deutete unser Künstler an, daß Zeus sich dem Pelops geneigt. In den beiden Paaren der Helden selbst, die man als leblos und steif getadelt hat, entwickelt der Künstler vielmehr eine einfache, aber feine Schilderung des ethischen Charakters wie der

Stimmung, und symbolisiert hiedurch Verlauf und Ausgang des ganzen Ereignisses: auf seiten des Pelops bescheidene Festigkeit und Freude, dort bei Önomaos trotzige Unruhe und trübes Sinnen. Selbst auf die Wagenlenker erstreckt sich dieser Gegensatz; jener jugendliche, zarte des Pelops ist fröhlich zugewandt; abgewandt kniet der treulose Myrtilos drüben. Die Rosse sind nicht angeschirrt, denn keine Wagen sind da; ein lebloses Objekt wie einen leeren Wagen konnte der Künstler nicht brauchen; auch sind ja die Pferde allein das Wesentliche [Anders Archäol. Jahrb. 1891 S. 76 ff.]. Solche Abstraktionen gehören ja zur Eigenart der griechischen Kunst, die den Ballast banaler Deutlichkeit nie schleppen wollte. Da aber die Rosse nur am Zügel gehalten werden, müssen selbstverständlich die Lenker vor denselben sich befinden; sie füllen hier trefflich den Raum aus, ohne durch zu starre Symmetrie zu stören. — Hinter den Rossen ist ein Einschnitt der Komposition; eine neue kleinere Abteilung beginnt, um sich dann in den Ecken zu verlieren. Zunächst lagern da an der Erde zwei merkwürdige Gestalten, ältere Männer, verschieden bewegt; auch hier der auf Pelops' Seite in freudiger Erregung emporblickend, und der andere drüben, ein Greis, in finsterem Sinnen umwölkten Blickes nach der Mitte schauend. Auch hier wie bei den Wagenlenkern ist durch die abweichende Richtung die sonst allzu strenge Symmetrie gemildert, doch ist diese Richtung hier natürlich die umgekehrte von der der Wagenlenker, so daß ein angenehmer Chiasmus entsteht; zugleich war es so möglich, auf die Seite des 374 Pelops die stärkere Bewegung, auf die andere die Ruhe des dumpfen Brütens zu bringen. — Diese beiden Figuren wurden vom Künstler geschaffen im Anschlusse an einen Typus, der für verwandte Szenen bereits feststand. Zu allen wichtigen Unternehmungen, Kriegszügen und dergleichen gehörte bei den Alten der Seher, und was Sage und Poesie so vielfach verwendeten, das ließ auch die Kunst sich nicht entgehen, das schöne Motiv des weisen Sehers, der das Unheil heraufziehen sieht, ohne es abwehren zu können. Altertümliche Vasenbilder zeigen oft bei Szenen kriegerischen Auszuges und besonders bei jenem verhängnisvollen des Amphiaraos einen Greis vor den Pferden des Wagens, meist an der Erde sitzend, der mit der Gebärde der Trauer sich an den Kopf greift. Halimedes wird er auf einer sehr alten Vase [1] genannt, und der Halitherses, den noch spätere Künstler dem Auszuge des Amphiaraos zufügten, war gewiß dieselbe Figur; Halitherses heißt auch in der Odyssee ein greiser weiser Vogelschauer auf Ithaka, der des Odysseus Ankunft prophezeit und das Unheil der Freier vorausgesehen hat. Der Name, vielleicht mit den alten mythologischen Vorstellungen vom weisen Seegreise zusammenhängend, war eben typisch für jene typische Figur. Wir wissen nicht, ob man auch Namen hatte für die Seher des Pelops und Önomaos, doch ist dies ohne Belang.

Der Rahmen, den die vier Eckfiguren nun um diese Komposition bilden, ist einem Rahmen aus frischem Grüne zu vergleichen; es sind Wesen der Natur, die

---

[1] [Berlin 1655. Furtwängler-Reichhold-Hauser, Griechische Vasenmalerei 121.]

lebendigen Vertreter der lokalen Umgebung; hier links der Fluß Alpheios, dessen Wellen nur wenige Schritte von da flossen, eine Nymphe neben ihm, die vielleicht als blumenlesende gedacht ist; und drüben der muntere, jugendlich neugierige Bach Kladeos nebst einem knabenhaften Gesellen, der in unbekümmerter Unschuld und Natürlichkeit, als ob er am Bache säße, die Nägel der Zehen sich reinigt [Anders Archäol. Jahrb. 1891 S. 87].

Um sich die Wirkung dieser Idee auf die Zeitgenossen zu vergegenwärtigen, muß man bedenken, daß sie, die so viel nachgeahmte, damals eine völlig neue war. Jene Dämonen, welche die Natur selbst darstellen sollen, begann man damals erst einzuführen in die Kunst, und welch glücklicher Gedanke war es, die so spröden Ecken des Giebeldreiecks mit solchen behaglich gelagerten Gestalten des Lokales zu füllen! Phidias an den Giebeln des Parthenon konnte nichts Besseres tun als — wiederholen; die Ecken seines Westgiebels mit ihren Flußgöttern werden unter unmittelbarem Einflusse unseres olympischen Ostgiebels entstanden sein; denn auch jenen Knaben auf der rechten Seite wiederholte er dort sehr ähnlich. Derselbe ist in unserem Giebel auch eine vorzüglich passende Figur als Übergang 375 zwischen seinen beiden ins Profil gewendeten Nachbarn. Seine Stellung zeigt ihn nämlich von vorne,[1] wodurch sich die Ecke zugleich sondert und doch ein gefälliger Übergang erzielt wird, den wir auf der andern Seite des Giebels vermissen [Anders Archäol. Jahrb. 1891 S. 79].

Also eine durchaus fein abgewogene, bis ins einzelne überlegte Komposition haben wir vor uns, die sich aufs natürlichste in den Rahmen des Giebelfeldes einordnet.

Diese ließ sich indeß erst nach der im vorliegenden Bande publizierten Restauration und Anordnung der einzelnen Figuren richtig beurteilen. Es ist freilich schon vorher in einigen im Publikum weiter verbreiteten Büchern eine andere Aufstellung, die einigen Figuren einen andern Platz anweist, publiziert und ganz neuerdings von ihrem Urheber, G. Treu, in der Archäologischen Zeitung[2] ausführlich verteidigt worden; ich muß dieselbe jedoch für verfehlt halten.

Von dem westlichen Giebel konnte noch keine vollständige Restitution gegeben werden; nur zwei der kühnsten und originellsten Gruppen sind veröffentlicht nebst einigen der schönsten Köpfe und Torsen (Tafel X ff.). Der Gegenstand ist ein wilder Kampf der Kentauren, der Pferdemenschen, mit Peirithoos und Theseus und deren jugendlichen Genossen bei der Hochzeit des ersteren. Doch herrscht hier das gleiche Kompositionsprinzip wie dort; auch hier steht kerzengerade eine Göttergestalt in der Mitte; Apollo ist es, an dem sich hier wie an einem festen Riffe die von beiden Seiten heranstürmenden Wellen brechen. Diese Richtung gegen die Mitte in den beiden Hauptgruppen zu Seiten des Apoll

[1] Die Figur dürfte noch etwas mehr in die Vorderansicht gedreht werden, als es auf der Tafel geschehen ist.

[2] [1882 S. 215 ff. Tafel 12.]

wird dann unterbrochen und es folgen als Vermittlung zunächst zwei kleinere aus dem Hintergrunde herausspringende Gruppen, dann aber in Wendung nach den Giebelecken die Kentaurengruppen der Tafel X. Den Schluß bilden gegen die Mitte gewandte weibliche Gestalten, die etwas einförmig hintereinander liegen, so daß wir hier die wohltuende rhythmische Abwechslung des Ostgiebels vermissen. Die Eckfiguren dienen indeß auch hier zur lokalen Fixierung und Umrahmung durch die Natur; es sind die Nymphen der feuchten Täler am Pelion, wo man den Kampf geschehen dachte [Anders Archäol. Jahrb. 1891 S. 87].

Es ist nun überliefert, und wir haben bis jetzt, wie ich glaube, keinerlei Recht, es zu leugnen, daß das östliche Giebelfeld von Päonios, das westliche von Alkamenes herrühre. Aber wir lernen jetzt aus den Funden, daß diese beiden Künstler sich überaus nahe gestanden haben müssen. Das Kompositionsprinzip ist an beiden Giebeln dasselbe; die große Verschiedenheit rührt von dem verschiedenen Stoffe her; und wenn wir am Westgiebel die Gruppen zuweilen etwas hart und gezwungen, die Symmetrie etwas zu starr finden, so könnte dies ebensosehr dem schwierigen Stoffe als der Individualität des Künstlers zur Last fallen. 376
Die Übereinstimmung in der Ausführung der beiden Giebel aber ist noch evidenter für denjenigen, der die Stücke alle einzeln in den Originalen kennt. Von den vorhandenen Differenzen sind die zwischen einzelnen Figuren des Westgiebels selbst (vergleiche zum Beispiel Tafel XIV, A und B) entschieden stärker als die zwischen den beiden Giebelfeldern. Die beiden Künstler müssen also eng verbunden gewesen sein, etwa als Lehrer und Schüler. Nun rühmt sich aber der eine derselben, Päonios, wie es scheint, in der Inschrift eines anderen Werkes, der Nike, daß er den ganzen Schmuck des Giebeldaches gemacht habe. Vielleicht also war Päonios der Meister, dem das Ganze zugeteilt war, und Alkamenes sein Schüler, dem jener den Westgiebel insbesondere anvertraute? Gewisse Ungleichheiten des letzteren, einerseits das Haften an altertümlicher Strenge, andererseits der, besonders in den Nymphen der Ecken fühlbare, bedeutend freiere Charakter, würden vielleicht für jene Annahme sich verwenden lassen, da sie den jungen Künstler zu verraten scheinen. Jedenfalls ist der Ostgiebel gleichmäßiger und harmonischer auch in der Ausführung, denn jene gewisse Starrheit, die namentlich in den Mittelfiguren herrscht und mit dem sonstigen Streben nach Natürlichkeit und Weichheit kämpft, sie gehört zu dem Stile der Tempelskulpturen überhaupt, der Giebel wie der Metopen.

Von den letzteren, den Metopen, geben Tafel XXI und XXII die besten Proben; es sind neue Aufnahmen nach den durch die letzten Funde vervollständigten Abgüssen. Man hat die Metopen stilistisch teils ganz von den Giebeln trennen, teils sie in zwei durchaus verschiedene Gruppen teilen wollen; beides fälschlich. Vor zu subtilen Unterscheidungen und zu raschen allgemeinen Folgerungen aus einzelnen Differenzen kann man sich nicht genug hüten; haben doch die anfänglichen Versuche, die Figuren nach stilistischen Beobachtungen dem einen

oder dem andern Giebel zuzuweisen, zu den falschesten Resultaten geführt. Die Metopen bilden mit den Giebeln eine unzertrennliche Gruppe und ihr Stil ist derselbe, den wir als den des Päonios bezeichnen dürfen. Ihre Ausführung ist indeß etwas straffer und sorgsamer als die der Giebel. Besonders anziehend ist die Atlasmetope Tafel XXI mit der edlen Ruhe ihrer Gestalten. Die originellste der Metopen konnte leider nicht mitgegeben werden; es ist die des Herakles mit dem Nemeischen Löwen; ganz abweichend von aller Tradition nämlich zeigt da der Künstler den Heros, der bei dieser seiner ersten Großtat allein noch in unbärtiger Jugendlichkeit dargestellt ist, nicht im Kampfe, sondern in schwermütiger Ruhe nach dem Siege; er setzt den Fuß auf das erlegte Tier und stützt den 377 müden Kopf in die Hand; es ist, als ob sein trüber Blick all die Mühe und Not prophetisch voraus erkenne, die ihm noch bevorstehen. Gewiß kein geringer Künstler, kein „Steinmetze von Elis“ war es, der es wagen durfte, so kühn mit einem durch Jahrhunderte feststehenden Typus zu brechen und ein Stimmungsbild an Stelle der Handlung zu setzen. Ich erkenne hier eben Päonios.

Der Zeustempel wurde, wie wir jetzt sicher wissen, für einen so großartigen Bau sehr rasch und in einem Zuge errichtet; die Metopentafeln mußten während des Aufbaues selbst eingefügt werden; die Giebelfiguren aber sind von jenen nicht zu trennen. So stand der ganze Tempel schon etwa um 460 fertig da. Der zweite größte Tempelbau des damaligen Griechenland, der Parthenon in Athen, wurde erst zirka zwölf Jahre später begonnen. Das Früheste an dem so reichen Bildschmucke des Parthenon sind unstreitig die Metopen, die also nicht lange nach Vollendung der olympischen Skulpturen entstanden. Es ist nun überaus interessant — namentlich da auch ihr Hauptgegenstand, Kentaurenkämpfe, sich mit Olympia berührt —, hier Vergleiche anzustellen; sie führen tief ein in das damalige Kunstleben. Der große Gegensatz, der zuerst zwischen den olympischen und jenen attischen Werken zu bestehen scheint und den ich bei meinem ersten Besuche in Olympia selbst sehr lebhaft empfand, verschwand mir bei näherem Studium immer mehr. Abgesehen von einigen wenigen sich leicht ausscheidenden Metopen steht die Überzahl derselben am Parthenon unter dem evidenten Einflusse derselben Kunstweise, die wir in Olympia erkennen. Der durchgehende Unterschied ist nur der: was dort, in Olympia, einem mächtigen breiten Strome vergleichbar hinrauscht, das fließt hier, in schmäleres Bette gedämmt, ruhiger, aber meist auch klarer. Die breite Fülle sucht man in magere Straffheit zu wandeln und das Ungebundene zu regeln. Nicht immer ist die Wirkung günstig; matt und abgeschwächt erscheint namentlich die Wiederholung jener zwei mächtigen Gruppen der frauenraubenden Kentauren zu beiden Seiten des Apollon.[1] Die Entlehnung ist ganz zweifellos; wie im Giebel hat der Metopenkünstler die beiden Gruppen gegenübergestellt und nur durch eine getrennt, welche dem Apollon

[1] [Michaelis, Parthenon Tafel 3. X, XII.]

dort entspricht, also eine ganz für die Bedingungen der Giebelfelder erfundene Komposition in die Metopen übertragen. Wohl sind nun in letzteren die Glieder der Frauen klarer, die dort noch, unter der schweren Hülle des Gewandes versteckt, nur zu erraten sind; wohl sind die Reste des Altertümlichen in den Falten beseitigt; — aber die Energie, das Feuer der Bewegungen, die Prägnanz der Motive ist, hier wenigstens, verloren gegangen. — Die Abhängigkeit der meisten Parthenonmetopen von der in Olympia repräsentierten Kunsttradition ist aber auch in den rein formalen Dingen deutlich. Man liebt es hier wie dort, die 378 Haare plastisch nur als glatte Masse zu bilden und das übrige der Malerei zu überlassen; auch an den Roßschweifen geschieht dies. In den Gewändern erkennt man hier wie dort dieselbe Art von dicken Stoffen, die, wo sie aufliegen oder sonst zusammengedrückt werden, sich in weiche Falten mit rundlichen welligen Brüchen legen; besonders an verborgeneren Stellen der Metopen entdeckt man überraschende Übereinstimmungen mit den olympischen Gewändern; selbst die eigene Art, wie zum Beispiel auf dem linken Schenkel des hockenden Knaben im Ostgiebel der Mantelrand aufliegt, kehrt dort wieder. In den Köpfen ist besonders eine jüngst erst vervollständigte Metope frappant ähnlich.

Wie erklärt sich dieses Verhältnis? Sind die olympischen Skulpturen vielleicht selbst nur aus attischer Schule hervorgegangen? — Nein; die Kunstweise, die uns ein nicht genug zu preisendes Geschick in Olympia erhalten hat, war vielmehr eine Lehrerin und eine der Hauptquellen für die attische, aus denen diese sich kräftigte, um dann durch das Genie des Phidias jene ihre einzige Höhe zu erreichen. Und jene Kunstweise ist keine andere als die ionische.

Eine allzu einseitige Voreingenommenheit für die Originalität attischer Kunst hat es bisher verhindert, daß man die noch im ganzen fünften Jahrhundert eminente Bedeutung der ionischen Kunst richtig würdigte; freilich hat man auch, was von letzterer erhalten ist, zum Teile nicht als solches erkannt. Der Charakter, der uns in den verschiedenen lokalen Gruppen der altionischen Kunst — in Kleinasien, auf den Inseln, den nördlichen und westlichen Kolonien — ziemlich übereinstimmend entgegentritt, ist der einer eigenen Vollsaftigkeit, einer ungeniert derben Ursprünglichkeit und einer reichen Phantasie; Schöpfungen wie die ihr durchaus eigenen pferdehufigen stumpfnasigen Silene sind sprechendes Zeugnis dafür. Aber diese Kunst mit ihrer breiten Fülle, sie geht vom Äußerlichen aus, vom bunten Reize der Erscheinung, sie dringt nicht in die Tiefe, sie ergründet nicht die Gesetze der Organismen, sie begnügt sich, den äußern Schein des Natürlichen zu geben und tut dies mit sinnlichem Feuer und Energie, aber sie fragt nicht nach gesetzmäßiger Begründung von innen heraus. Daher denn ihr vorwiegend malerischer Charakter; auch ist neben der Malerei selbst die dekorative Skulptur ihre Hauptthätigkeit; sie bedeckt gern alles, Geräte und Bauten, mit bunt bemaltem figürlichem Schmucke. Ihr Stil war schon in der archaischen Periode weniger herb und streng als der im übrigen Griechenland; sie gelangte zuerst dazu, an Stelle

konventioneller steifer Faltenzüge eine weiche natürliche Gewandbildung zu setzen; Leben und Ausdruck, zunächst mehr sinnlicher, dann auch geistiger Art sah man 379 zuerst an ihren Köpfen. — Als Athen nach den Perserkriegen sich so glänzend erhob und die materiellen und geistigen Kräfte der ionischen Welt in sich zu vereinen strebte, da war es epochemachend für die Kunst, als ein Genius ersten Ranges wie der große ionische Maler Polygnot, und ihm folgend manche Genossen ionischer Abkunft, sich in Athen niederließen. Ihre Kunst hatte eine mächtige Wirkung hier, die wir noch aus dem Umschwunge teilweise erkennen können, der selbst die handwerksmäßige Gefäßmalerei damals betraf. — Als aber der olympische Tempel gebaut ward, da galten gewiß noch die ionischen Künstler für die ersten in der dekorativen Tempelskulptur; in der Konkurrenz ward Päonios, gebürtig aus Mende, einer nördlichen ionischen Kolonie, der Sieger;[1] sein Genosse Alkamenes aber stammte von Lemnos, einer Insel im Gebiete ionischer Kunstweise. Echt ionisch aber sind an ihren Skulpturen alle ihre wichtigsten Eigenschaften: zunächst der gesamte malerische Charakter derselben; im einzelnen die Behandlung der Haare, auch die Hauben und bunten Binden der Frauen, die auch Polygnot so sehr liebte; das Gewand mit den weichlichen Falten, die Körper, die, obwohl in der Anlage noch etwas altertümlich gebunden, doch schon durch weiche Hautfalten das Natürliche erstreben und von der straffen attischen Magerkeit weit entfernt sind; dann die Köpfe mit ihren weichen Partien um die Augen und jenen Falten, die innere und äußere Erregung widerspiegeln; vor allem aber die so überraschend naturwahren Typen des Greises und der alten Frauen; so wußte auch Polygnot die Lebensalter vorzüglich zu unterscheiden, und die einzigen Analogien für jene olympischen Bildungen finden wir auf gleichzeitigen ionischen Tonreliefs, die nach einem Hauptfundorte „melische" genannt zu werden pflegen, und auf jenen attischen Vasen, die eben unter Polygnots Einflusse stehen und die auch sonst die überraschendsten Analogien mit den olympischen Skulpturen aufweisen. Echt ionisch ist ferner jene ungeschminkte Natürlichkeit der Motive, die sich trotz einer gewissen Gebundenheit überall durchringt und besonders deutlich ist in dem Knaben, der sich an den Zehen kraut, oder selbst der feierlichen Gestalt des Zeus, der mit der Rechten so natürlich und unbewußt in den Rand seines Mantels greift. Und als ionisch dürfen wir schließlich auch die feurige Bewegung und die Kühnheit der Gruppenbildung im Westgiebel ansprechen, vielleicht auch den Gedanken, durch Dämonen der Natur und des Lokales das Ganze zu umrahmen.

[1] Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Tradition hat zuerst H. Brunn erkannt; obwohl er die unzweifelhaft richtige Bahn gewiesen, ist man ihm bis jetzt nicht gefolgt. Auch seine feine stilistische Würdigung der olympischen Skulpturen ist trotz mancher Irrtümer das Beste, das wir bis jetzt nach dieser Seite besitzen. [Sitzungsber. der Bayer. Akademie der Wissensch. philos.-philol. Klasse 1877, I S. 1—28 und 1878 I S. 442—471 = Kleine Schriften II S. 201 ff. und 217 ff.]

Die Malerei und die mit ihr immer Hand in Hand gehende Reliefskulptur 380 haben die Gruppenbildung bei den Alten entwickelt. Die olympischen Giebelfiguren, obwohl fast ringsum ausgeführt, sind doch nur als Hochreliefs zu fassen, ja als sehr malerische, wie am besten die zwei Kentauren zeigen, die nur mit den Vorderkörpern aus der Giebelwand herausspringen, während ihre größere hintere Hälfte der Phantasie zu ergänzen überlassen ist. Die dorische Giebelplastik, wie sie vom äginetischen Tempel vorliegt, gibt freilich den Figuren ganz statuarische Abrundung, kennt aber die verschlungene Gruppenbildung ionischer Kunstart nicht. Phidias erscheint später auch hierin als Vermittler der beiden Richtungen.

Verweilen wir einen Augenblick bei Phidias. Er war bekanntlich der Schöpfer jenes mächtigen Zeusbildes, welches das Großartigste war, das Olympia je besessen, das, später nach Byzanz geschleppt, leider nur die steinerne Basis zurückließ, die wir — und auch diese zerstückt und in alle Winde zerstreut — wiederauffanden. Der Zeitpunkt der Ausführung jenes Werkes ist in neuester Zeit eine brennende Frage geworden. Auch ich glaube indeß bestimmt, daß sich die Errichtung des Zeuskolosses unmittelbar an den Tempelbau anschloß und die Eleier nicht mit dem Wichtigsten über zwanzig Jahre, gerade bis Phidias zufällig aus Athen fliehen mußte, warteten. Es ist jetzt wenigstens nachgewiesen worden, daß der Parthenon erst 447 begonnen wurde und Phidias sehr wohl vorher in Olympia sein konnte[1] [Anders Meisterwerke S. 58 ff. Mélanges Perrot S. 109 ff.] Man wird, als der Bau seiner Vollendung nahte, für das Zeusbild ebenso wie einst für die Tempelskulpturen eine Konkurrenz eröffnet haben. An ihr beteiligte sich, wie ich eine Andeutung des Pausanias verstehe, und wie es ja sehr natürlich war, der dort anwesende Alkamenes; aber Phidias siegte. Er ließ sich gleich vor den Mauern der heiligen Altis eine Werkstatt bauen und muß nun eine Reihe von Jahren im Tale des Alpheios an jenem einzigen Werke gearbeitet haben. Alkamenes aber, weit entfernt, sich durch jene Niederlage gekränkt zu fühlen, schloß sich wohl von nun an eng an den überlegenen Genius des Phidias an, und letzterer wird begierig aufgenommen haben, was ihm die ionische Kunstweise, die er bis dahin mehr aus der Malerei kennen mochte, die er selbst in der Jugend getrieben hatte, auch in der Skulptur entgegenbrachte. Die letzten Figuren seines Westgiebels machte Alkamenes vielleicht erst, als Phidias bereits anwesend war; sie sind die einzigen, die aus attischem Marmor vom Pentelikon gefertigt sind, dessen Brüche man damals in Athen selbst erst begann in größerem Maßstabe für Skulptur zu benutzen [vgl. Olympia III S. 93 ff.].

Um 447 also fing man mit dem Bau des Parthenon an, von dessen plastischem 381 Schmucke die Metopen der älteste Teil sind, der eine so große Abhängigkeit von

---

[1] Durch G. Löschcke in „Historische Untersuchungen“, Festschrift für A. Schäfer, Bonn 1882.

Stil und Vorlagen ionischer Kunst und speziell Olympias zeigt. Phidias selbst wird an ihnen nicht viel Teil haben, da er zu sehr mit dem Bilde der Parthenos selbst und dann mit Fries und Giebeln beschäftigt sein mußte; nach der Vollendung des Bildes aber wurde er angeklagt und gefangen gesetzt; doch er entfloh, und zwar wandte er sich nach der Stätte, wo er solange geweilt, wo sein größtes Werk sich befand und er Freunde und Verehrer genug haben mußte, wo seine Nachkommen in der Folgezeit einen ständigen Ehrenposten bekleideten, nach Elis. Vielleicht arbeitete er hier noch ein oder das andere Werk, wie die goldelfenbeinerne Aphrodite in der Stadt Elis und vielleicht die Siegerstatue des schönen Knaben Pantarkes, dessen Name er als den seines Lieblings am Finger jener Liebesgöttin anbrachte [Meisterwerke S. 62]. Der Greis scheint in Elis ruhig gestorben zu sein. So wenigstens glaube ich mir diese vielumstrittenen Dinge zurechtlegen zu müssen. — In Athen aber, wo die Friese des Theseion, die zwar bedeutend freier und gewiß später als die Parthenonmetopen sind, doch auch noch den ionischen Einfluß deutlich zeigen, hat Phidias in den Giebeln und dem Fries des Parthenon uns Werke hinterlassen, welche durch die geniale Vereinigung der verschiedensten Elemente und den eigenartigen attischen Geist ein Höchstes darstellen.

Dies letztere würde uns aber immer ein Rätsel geblieben sein, wenn nicht Olympia wieder erstanden wäre. Nicht einen Ausläufer der phidiasischen Kunst, wie man vor der Ausgrabung vermutet hatte, etwas viel Wichtigeres haben wir gefunden, den Schlüssel zu jener, die Blüte einer anderen älteren Kunstweise, die Quelle und Vorbedingung der attischen.

Ich brauche es schließlich kaum zu betonen, wie unrichtig es nach unserer Anschauung sein muß, wenn man, wie dies vielfach geschehen ist, den eigentümlichen Stil der olympischen Bildwerke einer lokalen „Steinmetzenzunft“ von Elis zuschreibt und die Entwürfe von attischen Meistern herrühren läßt. Abgesehen davon, daß eine Bildhauerschule von Elis mit einem bestimmten Stile niemals existiert hat, so ist jene Trennung von Ausführung und Entwurf auch ganz unerlaubt, es ist eine Trennung von Seele und Leib, die aufs innigste verbunden sind; denn der Stil — und um diesen handelt es sich, um einen sehr bestimmten und überall festgehaltenen Stil, nicht um den Grad der Ausführung — der Stil ist der volle Ausdruck und Ausfluß des künstlerischen Gedankens selbst.

Nur mit wenigen Worten kann ich das viele andere berühren, das uns Olympia 382 geliefert und von dem der vorliegende Band eine Auslese gibt. Da ist zunächst die Nike des Päonios (Tafel XVI), ein glänzendes Zeugnis von dem Fortbestehen und der Weiterbildung der ionischen Kunst auch nach und trotz der phidiasischen. Hoffentlich wird uns bald die in Arbeit begriffene Restauration dieses prächtigen Werkes den vollen Genuß desselben verschaffen; große Partien des vom Winde gebauschten wallenden Gewandes sind nebst dem größten Teile der Arme verloren gegangen, lassen sich jedoch fast mit Sicherheit wieder herstellen. Es ist die einzige Figur der großen Plastik, die ich überhaupt kenne, der ich das Schweben

wirklich glaube, die wirklich keiner körperlichen Stütze bedürftig sich von oben herabzusenken scheint, ein Werk von einer Kühnheit und einem malerischen Wurfe, wie er der strengeren attischen Kunst nicht eigen war. Zwei Gruppen von ähnlichem Charakter, aus derselben Epoche und ebenfalls ionischer Kunstart, glaube ich jüngst unter den von den Franzosen auf Delos gefundenen Skulpturen erkannt zu haben.[1]

Von dem reichen Schatze altertümlicher Skulpturen bietet der Band wenigstens einiges; worunter ich freilich ungern den Kolossalkopf der Hera vermisse, die einst im Heraion stand und in welchem wir wohl den merkwürdigsten hochaltertümlichen Götterkopf überhaupt besitzen [Olympia III, Tafel 1]. Der Marmorkopf eines Kriegers auf Tafel XXII ist vielleicht ein Teil einer sehr interessanten Gruppe gewesen; G. Treu wollte ihn zwar dem Waffenläufer Eperastos zuschreiben; er gehört jedoch wohl zusammen mit einem anderen behelmten Kopfe, dem eines Besiegten, und mag einer Gruppe des Phormis angehört haben, der einen Gegner niederstößt, einer der drei von Pausanias erwähnten [Furtwängler, Ägina, Das Heiligtum der Aphaia S. 347 ff.].

Praxiteles' Kunst ist vertreten durch einen reizenden kleinen Aphroditekopf und natürlich vor allem durch den Hermes, dessen von dem Originale genommene Photographien auf Tafel XVIII auch jetzt nach der großen Verbreitung der Abgüsse noch einen eigenen Wert haben.

Auch aus der reichen Fülle der Bronzen enthält der Band charakteristische Beispiele. Sie gehören meist jener alten und ältesten Zeit Olympias an, da der heilige Hain noch kaum Gebäude trug und die Bäume, besonders dicht in der Umgebung der Altäre, mit ehernen Weihgeschenken reich behangen waren und rings in großer Zahl die bronzenen Kessel und Dreifüße standen.

Aus dem topographisch-architektonischen Teile will ich nur besonders hervorheben die ganz neuen Blätter, die den Zeustempel betreffen: Tafel XXXII gibt zum ersten Male den Grundriß, wie er nach den eindringenden letzten Forschungen W. Dörpfelds sich gestaltet hat; man sieht die Basis des Zeusbildes, den hypäthralen 383 Raum davor, die Schranken usw. Die bemalten architektonischen Terrakotten, eine Gattung welche durch die Funde Olympias eine ungeahnte allgemeine Bedeutung erhalten hat, indem wir die äußere Bekleidung alter Steinbauten mit großen bunten Tontafeln durch sie erst kennen lernten, bilden den Schluß des reichen Bandes.

Bevor wir Abschied nehmen, blicken wir noch auf den Situationsplan mit seiner Fülle von Gebäuden verschiedenster Art und auf die neu publizierte große photographische Ansicht des ganzen Ausgrabungsfeldes (Tafel I—III). Rings umrahmt von sanften pinienbewachsenen Höhen liegt hier in furchtbarer Zerstörung, aufgelöst, zerfallen und in Stücke zerrissen jenes einst so stolze Ganze. Schwer

---

[1] Siehe Archäologische Zeitung 1882 S. 335 ff.

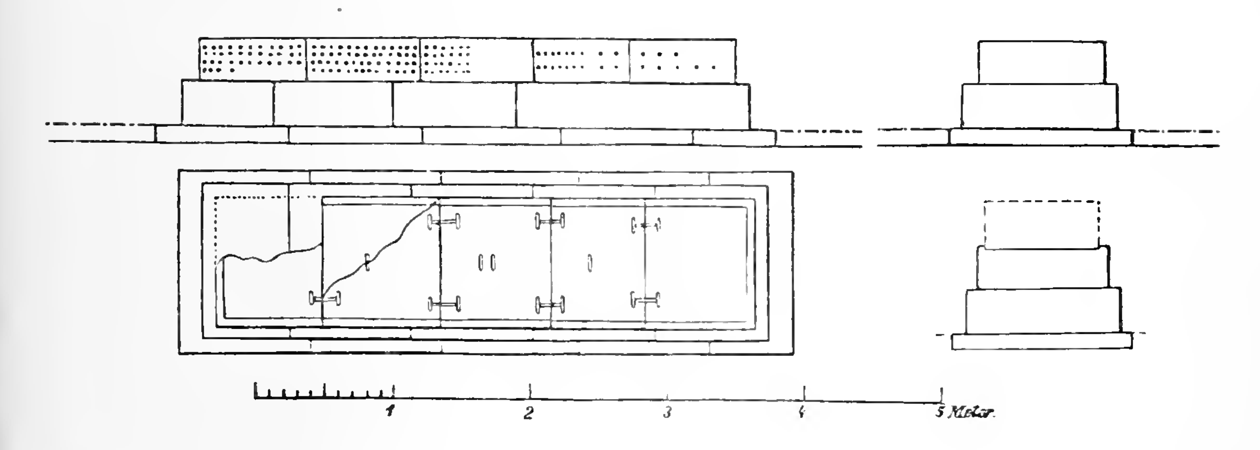
findet sich der Blick zurecht; allmählich unterscheidet er an der erhöhten Lage und der Mächtigkeit der Trümmer den Tempel des Zeus. Von der Art seines Zusammensturzes gibt Tafel XXXI ein vortreffliches Bild; der erläuternde Text dazu (von Herrn Gräber) ist eine kurzgefaßte äußerst lichtvolle Darstellung der allmählichen Zerstörung Olympias überhaupt und des Zeustempels insbesondere [1] und dann der immer tiefer alles begrabenden Überschwemmung. Welche Geschichte haben diese Trümmer! was können sie dem erzählen, der lauschen und sie verstehen kann!

Wir hoffen hierin auf die endliche Gesamtpublikation über Olympia, die der würdige Abschluß des nationalen Unternehmens werden soll. Wir wissen, daß alles bisher Publizierte nur ein kleiner Teil des Vorhandenen ist, daß eine Fülle von Material, das sich nur im großen Zusammenhange geben läßt, im olympischen Archive und in Geist und Erinnerung der an der Ausgrabung Beteiligten aufgestapelt liegt. Die Aufgabe der architektonischen wie der archäologischen Teile jenes Werkes wird aber die sein, Olympias Geschichte zu rekonstruieren, ganz und nach allen Seiten, von dem einfachen Haine und Altare mit den primitiven Weihegaben an bis zum Höhepunkte edelsten Tempelbaues und reichster Plastik, bis zu den roheren Prachtwerken der Römer und endlich bis zur Hütte des späten verkommenen Bewohners — eine selten reiche monumentale Geschichte fröhlichen Wachsens, erhebender Größe und traurigen Verfallens, und diese an einem Orte, dessen Name uns allen, die wir auf klassischer Bildung fußen, von Jugend an lieb und teuer ist — in Olympia.

[1] Darin eine besonders schlagende tatsächliche Bestätigung der oben [S. 248] beschriebenen von E. Curtius herrührenden Aufstellung des Ostgiebels.

ZUM BATHRON
DES ANATHEMS DES PRAXITELES

[ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 37, 1879]



Ueber die Zusammengehörigkeit der Inschriften Nr. 5 und 6 (Archäologische Zeitung 1876 S. 47 f.; Tafel 6, 1. 2) und Nr. 220 (1878 S. 181) ist schon zu letzterer die Rede gewesen. Ein später von mir angestellter Versuch, die zerstreuten Blöcke wieder zusammenzustellen und zwar auf einem erst in diesem Jahre völlig ausgegrabenen Porosbathron, das seiner Gestalt und Lage nach als das ursprüngliche vermutet werden durfte, hatte den günstigsten Erfolg und führte zu folgenden nicht unwesentlichen Resultaten [Olympia II Tafel 92, 9 S. 144. V S. 389 und S. 643 ff.]. 43 44

Die Archäologische Zeitung 1878 S. 182 angenommene Sechszahl der Marmorblöcke erwies sich als unrichtig, indem sich der angeblich inschriftlose Stein als hintere genau anpassende Hälfte des zweiten ergab (siehe den vorstehenden Grundriß). Es folgt demnach auf die Inschrift des Athanodoros und Asopodoros unmittelbar die Weihung des Praxiteles. Die Zusammengehörigkeit der Blöcke in dieser Reihenfolge ist jetzt auch durch das genaue Anpassen der Klammerspuren erwiesen. Der Porosunterbau ferner, der in den Maßen überraschend genau zu den fünf Marmorblöcken stimmt und ebenfalls in seinen beiden Stufen aus je fünf Stücken besteht (vergleiche Vorder- und Seitenansicht), beweist definitiv, daß uns kein Inschriftstein fehlt. — Die unterste Porosstufe ist als nicht sichtbares Fundament behandelt, die zweite dagegen ist sorgfältig geglättet und von feinem weißem Marmorstucke bedeckt. Hierauf erheben sich die Inschriftsteine aus

parischem Marmor,[1] auf denen jedoch, wie der oben umlaufende Falz (siehe Durchschnitt) und die symmetrisch angebrachten vier kleinen Klammerlöcher zeigen, ehedem sich noch die die Statuen selbst aufnehmende Stufe befand.

Noch wichtiger sind indess die Schlüsse, die sich aus der Lage des neuen Bathrons ziehen lassen, wie sich dieselbe nach den letzten Ausgrabungen darstellt. Rings um den Tempel erkennt man in einer gewissen Tiefe, sich von jenem ziemlich weit erstreckend, eine Schicht aus Porosbrocken und gelbem Sande, die ohne Zweifel den Bauschutt des Tempels darstellt. Über ihr ist der antike Fußboden deutlich, unter ihr aber ist eine neue schwarze Schicht, die sich namentlich durch den Mangel aller Ziegelbrocken unterscheidet und nur Bronzen altertümlichen Charakters zu Tage gefördert hat: es ist der Altisboden vor Erbauung des großen Tempels. Es versteht sich, daß diese älteste Schicht, die gerade im Süden und Südosten des Tempels bei den diesjährigen Ausgrabungen deutlich zu Tage getreten ist, ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt, namentlich da sie außer den angedeuteten kleineren Funden auch noch mehrfache Gründungen aufweist. Während zwar natürlicher Weise die meisten Basen dem spätern Fußboden entsprechend auf jener Schuttschicht stehen,[2] finden sich doch auch einige unter ihr innerhalb des ältesten Altisbodens.[3] Aber nirgends ist das letztere deutlicher

[1] Auch andere ältere Basen der Altis sind aus parischem Marmor, so z. B. die des Stieres der Eretrier, die auch sonst, in ihrem niederen zweistufigen Porosunterbau, ganz mit dem Praxitelesbathron übereinstimmt.

[2] Ebenso wie auch die südliche Zeus-Terrassenmauer, unter welcher der Bauschutt durchgeht, um außerhalb derselben an ihrer Südseite zur Bildung der Straße benutzt zu werden.

[3] Ich hebe nur zwei Beispiele hervor: vor allen belehrend ist eine nur fünf Meter vom Praxitelesbathron östlich liegende Anlage, nämlich ein auf dem Bauschutte befindliches großes Porosbathron, dessen einer Block weggerissen ist; unter der Stelle des letzteren erschien nun unter dem hier 0,28 starken Bauschutte eine alte Porosbasis mit wohl erhaltenen scharfen Kanten und dem Reste eines hier eingelassenen und verbleiten kreisrunden Anathems aus parischem Marmor von 0,24 Durchmesser (vielleicht von einem Apollon Agyieus hier an der alten Straße). — Nicht weniger interessant ist es, daß das fünfzehn Meter östlich der Südostecke des Tempels befindliche etwas gerundete große Porosbathron sich unter dem Bauschutte befindet. Denn es ist höchst wahrscheinlich, daß dasselbe das bei Paus. V 25, 8 genannte Werk des Onatas trug, das also auch vor die Erbauung des Zeustempels fällt. Der Lose schüttelnde Nestor stand auf dem gegenüberliegenden Rundbathron, das mit jenem in seinem Niveau, der gesamten Technik und Qualität des Materials völlig übereinstimmt. Seine Lage wird indess erst erklärt, wenn wir die fehlenden Blöcke der großen Basis nach Norden hin, wo Anschlußfläche darauf hinweist, ergänzen. Um Platz für die neun wohl ungefähr lebensgroßen Helden zu gewinnen, müssen wir nämlich gerade noch vier Meter nach Norden zusetzen; und dann ist auch die Basis des Nestor gleich weit entfernt von den beiden Enden der großen Gruppenbasis, freilich nicht im Mittelpunkte des Kreises, dessen Segment die letztere bildet, sondern etwas näher gerückt aus leicht ersichtlichen Gründen. — Die übrigen unter dem Bauschutte befindlichen Bathren sind nur dadurch bemerkenswert, daß sie sich in unmittelbarer Nähe des Tempels befinden, also gerade da, wo sie am tiefsten unter dem späteren Fußboden lagen.

als an dem vorliegenden Bathron des Praxiteles. Dasselbe erstreckt sich in geringer Entfernung von der Südostecke des Zeustempels von Norden nach Süden. Unmittelbar westlich, nur einen Meter davon entfernt, befindet sich ein anderes Porosfundament einer Basis, das, innerhalb des späteren Fußbodens liegend, auf dem hier sehr deutlichen Bauschutte aufsteht. Die Unterkante dieses Porosfundamentes liegt aber selbst noch etwas höher als die Unterkante der marmornen Inschriftsteine unseres Praxitelesbathrons. Der größere Teil des zweistufigen 45 Porosfundamentes des letzteren liegt direkt unter dem Tempelbauschutte, der selbst erst in der Höhe der Mitte der oberen Porosstufe beginnt. Nach Erbauung des Tempels ragte also nur der obere Teil der marmornen Inschriftbasis aus dem Boden, und zu Pausanias Zeit wird auch dieser nicht mehr sichtbar gewesen sein, wie denn damals auch das Kunstwerk vermutlich schon verschwunden war. Es stimmt zu den angeführten Tatsachen, daß die Kanten der oberen stuckbekleideten Porosstufe noch in voller Schärfe erhalten sind, wie es nur möglich war, wenn sie nicht lange nach der Errichtung gegen ihre ursprüngliche Bestimmung unter die Erde kam.

Es ist somit als sicher zu betrachten, daß unser Bathron und damit das Weihgeschenk des Praxiteles bereits vor Erbauung des Zeustempels stand, und zwar parallel an der Straße, die wahrscheinlich von dem vorauszusetzenden alten nicht fernen Festtore im Süden hier vorbei zum großen Altare führte. Hiemit wird auch die Frage nach dem Alter der an dem Gruppenwerke beteiligten vier Künstler definitiv entschieden. Sie arbeiteten vor dem Baue des Zeustempels, den man gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts anzusetzen pflegt. Da die Inschriften (ebenso wie das in Anmerkung 3 [auf S. 260] behandelte Bathron des Onatas) schwerlich vor das fünfte Jahrhundert gesetzt werden können, so wird hiemit auch jene Ansetzung des Tempelbaues bestätigt.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA

[ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 37, 1879]

221.

45 Der eine der beiden letzten in der 226. Olympiade errichteten Zanes [Olympia II S. 153] und zwar der zur Linken des Eingangs in das Stadion stand auf einem Blocke blauschwarzen Kalksteines, der sich als ein zum zweiten Male verwendetes älteres Bathron durch die an der rechten Nebenseite auf dem Kopfe stehende Künstlerinschrift in den besten Zügen vom Anfange des vierten Jahrhunderts kundgab. Auf ihrer alten oberen Fläche zeigt die Basis die Fußspuren einer großen Statue[1] und zwischen denselben die Spuren einer Bronzetafel,[2] welche den Anlaß der sehr ansehnlichen Stiftung gemeldet haben wird. Der erhaltene Block ist nämlich nur ein Teil des ursprünglichen Bathrons, denn an der rechten Nebenseite ist Anschlußfläche. Die Breitseite, wo die Künstlerinschrift in der linken Ecke oben sich befindet, war die Vorderseite; bei der späteren Verwendung stand die linke Nebenseite in der Front. Auf den beiden genannten Seiten ist in der Mitte je ein Versatzbossen stehen geblieben. Das Material, blauschwarzer Kalkstein, ist ein in Olympia gerade im vierten Jahrhundert für Basen häufiges. Die Höhe beträgt 0,255, die Länge 1,505, die Dicke 0,80. Ursprünglich diente der Basis ohne Zweifel zur Unterlage eine andere größere aus Poros oder Kalkstein. [Olympia V Nr. 635.]

ΔΑΙΔΑΛΟΣΕΠΟΗΣΕΠΑΤΡΟΚΛΕΟΣ
ΣΙΚΥΩΝΙΟΣ

Pausanias nennt nicht weniger wie fünf Werke des Daidalos in Olympia; das durch unsere Inschrift bezeugte muß, da seine Basis anderweitig verwendet worden war, schon entfernt oder zerstört gewesen sein. Nicht minder lehrreich für die Geschichte der Denkmäler Olympias ist ein zweites in derselben Olympiade errichtetes zur Rechten des gewölbten Stadioneingangs befindliches Zeusbild; denn auch dies stand auf einer bereits benutzten Basis. Es ist ein Block von weißem Kalkstein, der in den Maßen sowie allen Details vollständig denjenigen Blöcken entspricht, die den sechs in Olympiade 112 errichteten Zanes dienen: auf einem Porosfundamente liegend nehmen diese das eigentliche Bathron aus Konglomeratstein auf, in welches die Bronzefigur eingelassen war. Eben dieser Block fehlt nun bei dem letzten jener sechs Zanes und ist ersetzt durch eine schlechte Platte von Sandstein, die für das nun unmittelbar aufsitzende Konglomeratbathron zu

[1] Länge der linken Fußspur 0,28.

[2] 0,32 lang, 0,08 breit; an beiden Seiten die Reste von je zwei Klammern.

klein ist und vorn um 0,15 zurücksteht. Dazu kommt, daß die bei allen vorangehenden Zanes genau eingehaltene Richtung der Basis verschoben ist. Es kann demnach kaum einem Zweifel unterliegen, daß man sich bereits zu Pausanias Zeit nicht scheute, einer noch stehenden Zeusstatue einen Teil ihrer Basis zu entziehen, um damit ein notdürftiges Bathron für eine neu zu errichtende zu gewinnen. 46

Sohn des Patrokles nennt sich Dädalos auch in einer zweiten Inschrift auf einer Basis in Ephesos (C. I. G. 2984 [Löwy 88]) und Sikyonier wird er konstant von Pausanias genannt. Die Inschrift seines Bruders Naukydes (Archäologische Zeitung 1878 S. 84, Nr. 129 [Olympia V Nr. 159]) steht ebenfalls auf einem blauschwarzen Kalksteinblock und die Buchstabenformen sind in allem Wesentlichen gleich. Während Naukydes jedoch die Form *Πατροκλῆος* gebraucht, schreibt Dädalos die gewöhnliche *Πατροκλέους*, hier wie auf der ephesischen Basis; auch *ἐπόησε*, während der Bruder *ἐποίησε* hat.

Daß der Naukydes der olympischen Inschrift derselbe ist, den Pausanias in der schwierigen Stelle II 22, 7: . . . *τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου Ναυκύδης Μόθωνος* nennt, darf nicht bezweifelt werden. Die Vatersangabe (*Μόθωνος*) ist dort schon an und für sich wenig angebracht[1] und auch ohne die olympische Inschrift mußte hier ein Verderbnis angenommen werden. Dagegen verlangt sowohl Überlieferung als Zusammenhang der Stelle *Πολυκλείτου* beizubehalten. Ich vermute daher, daß in *Μόθωνος* das Ethnikon des Naukydes, etwa *Μεθωναῖος*, steckt.[2]

Ein Polyklet wäre also *ἀδελφός* dieses Naukydes, der, nach unserer Vermutung, in jener kleinen Stadt des trözenischen Gebietes das Bürgerrecht erlangt hatte. Es gibt nun zwei Möglichkeiten: entweder ist jener Polyklet der bekannte jüngere, der von Pausanias als Schüler des Naukydes und Argiver bezeichnet wird; doch steht das Bedenken entgegen, daß er etwa achtundzwanzig Jahre jünger sein müßte als seine Brüder Naukydes und Dädalos.[3] Oder es ist der ältere Polyklet — daß das in jener Pausaniasstelle genannte Hekatebild von diesem herrühren könnte, wird schwerlich mit zwingenden Gründen zu bestreiten sein —; dann müßte aber bei Pausanias etwa *ἀδελφιδοῦς* verbessert werden; dadurch entstände ein Verhältnis, gegen das sich kaum Bedenken erheben lassen. Ein leichteres Mittel wenigstens, die Schwierigkeiten jener Pausaniasstelle zu heben, scheint sich nicht zu bieten.

---

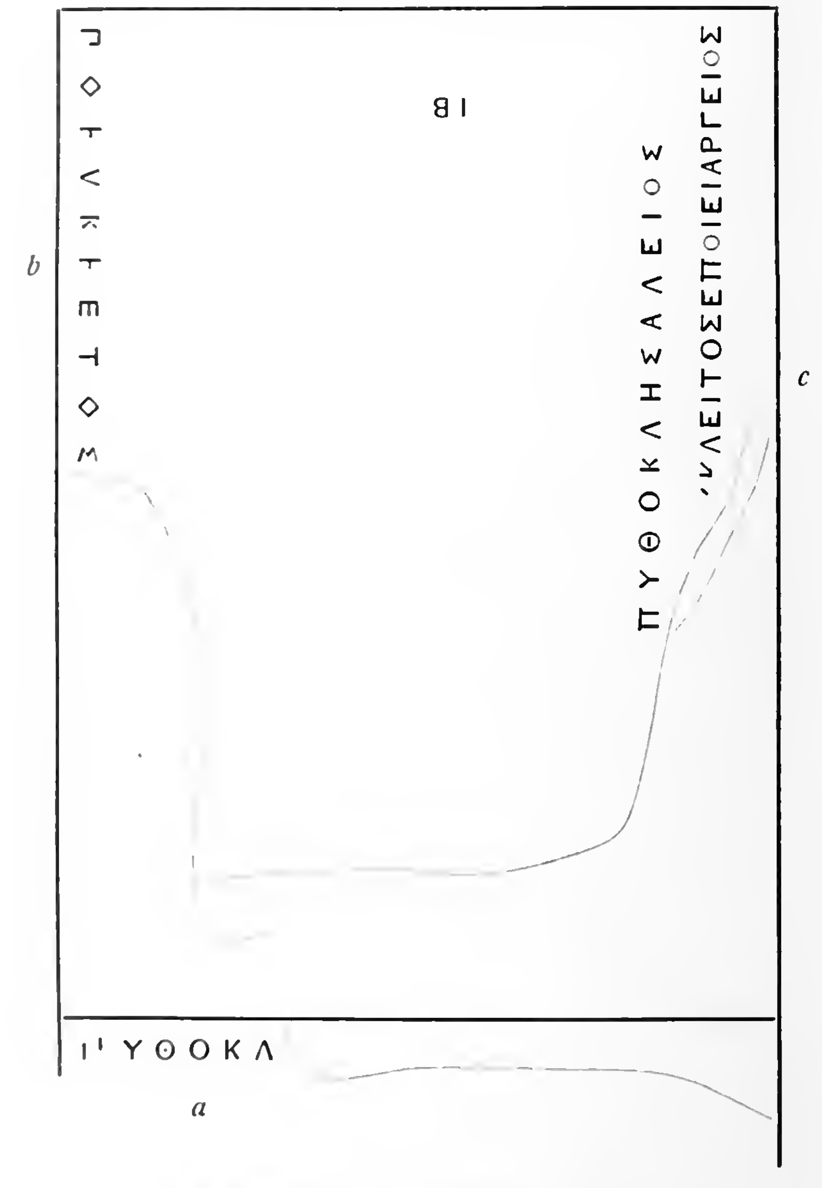
[1] Vgl. Hirschfeld, Tit. statuar. S. 36. Seine Verbesserung der Stelle beruht indess auf der schon durch das unmittelbar Vorhergehende widerlegten Annahme, daß unter *χαλκᾶ Ἑκάτης ἀγάλματα* ein dreigestaltiges Hekatebild zu verstehen sei.

[2] Daß Naukydes Argeier gewesen, darf man aus der Inschrift der Akropolis in Athen (*Ἐφ. ἀρχ.* 3389 [C. I. A. II, 3 1624]) nicht mehr schließen, da man richtig bemerkt hat, daß der Buchstabenrest zu Anfang einem *N* nicht angehören kann.

[3] Zur Chronologie des jüngeren Polyklet vgl. G. Löschcke, Archäologische Zeitung 1878 S. 10 ff. [Meisterwerke S. 414].

286.

144 Bathron aus demselben schwarzen Kalkstein wie die des Naukydes, Dädalos und Kleon, 0,238 hoch, 0,49 breit, 0,57 tief. Die vier Seiten sind rings je von einem glatten Rande umgeben. Auf der Oberfläche die bleivergossene Einlassung für den rechten Fuß, der linke war zurück gesetzt. Außerdem mehrere Löcher von unklarer Bestimmung. — Von den beiden ursprünglichen Inschriften (*a*, *b*) steht *a* auf der (durch die Richtung der Fußspur als solche gekennzeichneten) vertikalen Vorderseite, die Künstlerinschrift *b* (ganz ebenso wie die des Xenokles) auf dem linken Rande der horizontalen Oberfläche, rechts auf derselben Fläche die viel jüngere Wiederholung beider Inschriften (*c*). — Gefunden am 4. Juni 1879 südöstlich vom Heraion, zwischen diesem und dem Pelopion. [Olympia V Nr. 162. 163. Meisterwerke S. 471 ff.]



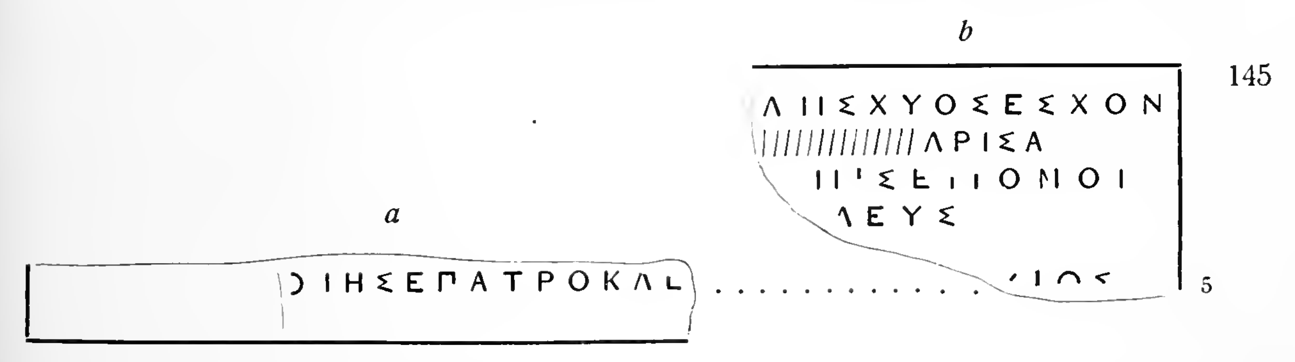
a Πυθοκλ[ῆς Ἀλεῖος].
b Πολύκλε(ι)τος [ἐποίησε Ἀργεῖος].
c Πυθοκλῆς Ἀλεῖος.
[Πολ]ύκλειτος ἐποίει Ἀργεῖος.

Die Künstlerinschrift *b* des Polykleitos unterscheidet sich von *a* nicht nur durch das quadratische Omikron [1] und das verschiedene Ypsilon, sondern vor allem durch das speziell argivische Lambda. Der Künstler war also nicht nur argivischer Bürger, wie sowohl Pausanias als die Inschrift *c* lehrt, sondern, da er in argivischem Alphabete schreibt, auch von da gebürtig. Unter den erhaltenen Inschriften des jüngeren Polyklet — denn der ältere ist auch hier wohl ausgeschlossen — ist die vorliegende ohne Zweifel die älteste; das argivische Lambda scheint auch sonst noch in der Zeit bald nach dem peloponnesischen Kriege vorzukommen (Kirchhoff, Studien [3] S. 87). Auf der Basis des Xenokles schreibt er zwar noch Epsilon für *ει*, [2] doch bereits Λ und Ε mit kürzerem Mittelstrich; auf der thebanischen endlich, die auch durch das gemeinsame Arbeiten mit Lysipp in seine spätere Lebenszeit gerückt wird, schreibt er auch ΕΙ in seinem Namen. Die Datierung des Künstlers durch Löschcke, Archäologische Zeitung 1878 S. 12, dürfte etwas nach oben zu verschieben sein.

In späterer Zeit, doch wie es scheint noch im ersten Jahrhundert vor Christus, erneuerte man die Inschriften des Bathron, indem man sie rechts auf der horizontalen Oberfläche wiederholte, vermutlich weil durch Aufstellung einer oder mehrerer Statuen in unmittelbarer Nähe die älteren Inschriften nicht mehr gut sichtbar waren (vgl. Nr. 291. 292). Derselben Zeit mag das ebenfalls auf der Oberfläche befindliche Zeichen ΙΒ angehören. Da nach der Stelle, an welcher die Statue bei Pausanias erwähnt wird, sich dieselbe wahrscheinlich vor der Ostfront des Zeustempels befand, so ist die Basis nach ihrem gegenwärtigen Fundorte offenbar verschleppt worden und zwar wahrscheinlich schon vor dem Bau der byzantinischen Mauer.

287.

Zwei Fragmente von weißgelbem Kalkstein. *a* gefunden am 9. März 1878 (herausgegeben oben unter Nr. 222) enthält die linke untere Ecke; auf der abgeschlagenen linken Hälfte haben gerade zehn Buchstaben bequem Platz. — *b* rechte obere Ecke, gefunden am 2. Mai 1879. Zwischen Zeile 4 und 5 freier Raum von einer Zeile [Olympia V Nr. 161].



[1] Dasselbe, ebenso ⌽ und ◇, begegnet als Marke auf den aus parischem Marmor bestehenden Ziegeln des Zeustempels, die nach verschiedenen Indizien in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts gesetzt werden dürfen. [Olympia V Nr. 681.]

[2] Die Publikation in der Archäologischen Zeitung (Nr. 128) gibt Ε, doch besteht der zweite vertikale Strich nur in einer zufälligen Verwitterung des Steines. [Olympia V Nr. 164.]

Die Zusammenstellung der beiden Fragmente beruht auf einer Vermutung von mir. Beide sind sich in allem Äußeren und namentlich im Materiale gleich, welch letzteres bisher noch an keinem andern Bathron der Altis vorgekommen ist. Daß die letzte Zeile vom Fragment *b* zu der Künstlerinschrift gehört, wird auch durch den zwischen ihr und Zeile 4 gelassenen Zwischenraum bestätigt. Da jedoch beide Fragmente nicht unmittelbar zusammenpassen, kann nicht *Πατροκλέ[ους] υἱός* ergänzt werden; andererseits wird ein Vers, worauf *υἱός* zunächst wiese (vgl. C. I. G. 2984 [Löwy 88]), durch die gegebenen Raumverhältnisse kaum gestattet. Ich ergänze deshalb [*Δαίδαλος ἐπ*]*οίησε Πατροκλέ*[*ους μαθητὴς καὶ*] *υἱός*; vielleicht war links unten als sechste Zeile noch hinzugefügt *Σικυώνιος*. Zeile 4 wird dann gelautet haben (als Pentameter): [*Δαμαρέτου υἱὸς*[1] *Ναρυκίδας Φια*]*λεύς*; denn es kann kaum ein anderes Werk des Daidalos gewesen sein als die von Pausanias VI 6, 1 genannte Statue des Narykidas von Phigalia, dessen zum Teil auf *b* erhaltenes Ethnikon die von Weil, Archäologische Zeitung 1879 S. 46, unabhängig von mir aus dem Fundorte des Fragmentes *a* über dasselbe geäußerte Vermutung bestätigt.[2] Fragment *b* fand sich indess weit verschleppt in eine sogenannte Slavenmauer in der Südosthalle verbaut. Ebendahin von der Ostfront des Tempels verschleppt war ja auch die Basis des Kritodamos (Nr. 289). — Dädalos schreibt hier wie in seinen andern beiden Inschriften *Πατροκλέο(υ)ς*, nicht *Πατροκλῆος* wie Naukydes.

Die Maße des Bathrons bei obiger Zusammenstellung würden sein: Höhe 0,25, Breite etwa 0,70, also ein der wohl nicht viel jüngeren Basis des Kritodamos (0,264 zu 0,77) entsprechendes Verhältnis.

288.

Bronzeplatte, 0,005 dick, auf der Unterseite mit zwei Klammern versehen, um auf dem Steinbathron horizontal befestigt zu werden. Dieser Umstand, sowie die übrige Technik stimmen überein mit der Inschrift des Siegers Philippos. Die Buchstaben sind zwar ziemlich tief graviert, die Oberfläche jedoch so zerfressen von festem Oxyde, daß die Reinigung große Schwierigkeiten verursachte. Gefunden am 6. Juni 1879 im nördlichen Teil des Prytaneion. Faksimile auf $^2/_3$ [hier auf $^3/_7$] verkleinert. [Olympia V Nr. 166.]

ΕΛΛΗΝΩΝΗΡΧΟΝΤΟΤΕΟΛΥΜΠΙΑΙΗΝΙΚΑΜΟΙΞΕΥΣ
ΔΩΚΕΝΝΙΚΗΣΑΙΠΡΩΤΟΝΟΛΥΜΠΙΑΔΑ
ΙΠΠΟΙΣΑΟΛΟΦΟΡΟΙΣΤΟΔΕΔΕΥΤΕΡΟΝΑΥΤΙΣΕΦΕΞΗΣ
ΙΠΠΟΙΣ Υ Ι ΟΣΔΗΝΤΡΩΙΛΟΣΑΛΚΙΝΟΟ

[1] (*παῖς ὤν* oder *παῖς δ'ἦν*? vgl. Nr. 288. C. I. Att. III, 124.) [Zusatz von W. Dittenberger.]

[2] Freilich war auch Fragment *a* in die byzantinische Ostmauer verbaut, wie auch die Kalliasbasis nicht in situ gefunden ist, was wir gegenüber der früheren irrtümlichen Angabe ausdrücklich hervorheben.

Ἑλλήνων ἦρχον τότ' Ὀλυμπίᾳ, ἡνίκα μοι Ζεὺς
δῶκεν νικῆσαι πρῶτον Ὀλυμπιάδα
ἵπποις ἀθλοφόροις· τὸ δὲ δεύτερον αὖτις ἐφεξῆς 146
ἵπποις. υἱὸς δ' ἦν Τρωΐλος Ἀλκινόου.

Die Inschrift gehört zu der von Pausanias VI, 1, 4 erwähnten Statue. Nach Pausanias könnte es scheinen, als ob Troilos seine beiden Siege Olympiade 102 errungen hätte. Dies wird jedoch durch die Inschrift ausgeschlossen; Olympiade 102 ist offenbar das Datum des ersten Sieges, den er noch als Hellanodike erfocht, was er bei dem später, vermutlich in der nächstfolgenden Olympiade, erfolgten zweiten nicht mehr war.

Das Porträt des Troilos war von Lysippos, der seine Urheberschaft vermutlich auf dem Steinbathron selbst, das noch nicht gefunden ist, angegeben hat. Pausanias erwähnt die Statue in der Reihe der von ihm ἐν δεξιᾷ τοῦ ναοῦ τῆς Ἥρας gesehenen. Die im nördlichen Teil des Prytaneion gefundene Inschrift wird nicht weit verschleppt sein; denn unter der rechten Seite des Heraion ist offenbar die Südseite (von dem nach Osten Sehenden aus) gemeint; Troilos ist die sechste Statue in der gewiß von Osten nach Westen gehenden Reihe, also nicht sehr fern dem Prytaneion.

289.

Bathron aus schwarzem Kalkstein, 0,264 hoch, 0,77 breit, 0,36 tief. Buchstabenhöhe 0,012, unten für die Einlassung in einen andren Basisblock zugerichtet, oben keinerlei Spuren. Gefunden am 26. April 1879 östlich der römischen Pompike vor der Front der Südosthalle. [Olympia V Nr. 167.]

ΚΡΙΤΟΔΑΜΟΣ
ΛΙΧΑΚΛΕΙΤΟΡΙΟΣ
ΚΛΕΩΝΕΠΟΗΣΕ
ΣΙΚΥΩΝΙΟΣ

Κριτόδαμος | Λίχα Κλειτόριος.
Κλέων ἐπόησε | Σικυώνιος.

Die Statue ist erwähnt von Pausanias VI, 8, 5: Κριτόδαμος ἐκ Κλείτορος ἐπὶ πυγμῇ καὶ οὗτος ἀναγορευθεὶς παίδων ..... τὴν δὲ τοῦ Δαμοκρίτου (εἰκόνα) Κλέων (ἐποίησε), im weiteren Zusammenhange mit Statuen (Hellanikos 7, 8 und Xenokles 9, 2), deren Standort im Osten des Zeustempels sicher ist. Der Schriftcharakter entspricht der Periode, in die Kleon zu setzen ist, nämlich der Mitte des vierten Jahrhunderts. Der schwarze Kalkstein ist für Bathren in dieser Zeit sehr beliebt; auch die beiden Zanes, die Kleon arbeitete, hatten solche. Die Inschrift gibt ebenso wie Nr. 129 (Eukles) nur den Namen des Siegers.

290.

Schwarze Kalksteinbasis, liegend beim zweiten Fundamente (von Westen) der Zanesbathra. Oben Fußspuren. Höhe 0,342, Breite 0,805. Buchstabenhöhe 0,010. [Olympia V Nr. 637.]



Κλέων Σικυώνιος.

Die Inschrift steht auf der Basis eines der ersten sechs Zanes, die in Olympiade 98 gestiftet wurden. Nach Pausanias V, 21, 3 hatte die ersten beiden Kleon gearbeitet, die Künstler der folgenden vier waren unbekannt. Kleon hat seinen Namen mit kleinen Buchstaben an der Vorderseite angebracht, und zwar ohne jeden Beisatz; denn es kann trotz der Verwitterung des Steines versichert werden, daß nichts mehr folgte.

291. 292.

Großes Bathron aus pentelischem Marmor, 0,29 hoch, 0,895 breit, 2,075 tief. Die Inschriften sind auf den beiden Schmalseiten angebracht. Die Basis ist vermutlich zweimal verwendet worden, denn ihre Unterfläche zeigt zwei große runde Löcher. — Buchstabenhöhe Nr. 291 durchweg 0,030; Nr. 292 Zeile 1: 0,038, in den folgenden Zeilen 0,032. Gefunden am 7. April 1879 in der byzantinischen Ostmauer dem Buleuterion gegenüber. [Olympia V Nr. 278. 279.]

(291.)

147

ΛΕΥΚΙΟΣΜΟΜΜΙΟΣΛΕΥΚΙΟΥΥΙΟΣ
ΣΤΡΑΤΗΓΟΣΥΠΑΤΟΣΡΩΜΑΙΩΝ
ΔΙΙΟΛΥΜΠΙΩΙ

(292.)

ΛΕΥΚΙΟΣΜΟΜΜΙΟΣΛΕΥΚΙΟΥΥΙΟΣ
ΣΤΡΑΤΗΓΟΣΥΠΑΤΟΣΡΩΜΑΙΩΝ
ΑΡ
ΔΙΙΟΛΥΜΠΙΩΙ

Der Buchstabencharakter von 292 ist entschieden später als der von 291, wo er der Zeit des Mummius entspricht, obwohl bereits ΠΊ geschrieben ist. Leider gestattet bei der Mummiusinschrift Nr. 131 [Olympia V Nr. 319] die sehr schlechte Erhaltung nicht, die Form des Pi vollkommen sicher zu konstatieren; mir scheint sie Π zu sein. Wir besitzen die, ebenfalls der Ostmauer entstammenden Fragmente eines zweiten ganz gleichen Bathrons mit denselben zwei Inschriften in denselben älteren und jüngeren Charakteren: Nr. 11 [Olympia V Nr. 280] mit älteren, 132 [Olympia V Nr. 281] mit jüngeren Schriftzügen. Auch das Material ist dasselbe. Die Höhe ist nicht meßbar, da sämtliche Fragmente unten gebrochen sind; doch stimmt die Buchstabenhöhe, mit dem Unterschied, daß Nr. 132, weil die erste Zeile vom oberen Rande mehr nach unten gerückt ist, die zweite Zeile mehr verkleinert gibt. Aus demselben Grunde ist dort die dritte Zeile weggelassen und ΔΙΙ ohne *Ὀλυμπίῳ* noch in die zweite gesetzt. Die Oberfläche des neuen vollständigen Bathrons zeigt die unzweifelhaften Spuren einer Reiterfigur (Einlassung für vier Hufe); eine gleiche wird das fragmentierte Bathron getragen haben. Die Annahme (Weil, Mitteilungen des Athenischen Institutes III S. 227), es handle sich um von Mummius gestiftete Altäre, erweist sich damit als unrichtig. Die Doppeltheit der Inschrift führt zu der Vermutung, daß man in späterer Zeit aus irgend welchem Grunde, etwa wegen Verlegung der Straße, es für passend fand, die Inschrift auch auf der Rückseite der beiden gleichen Bathren anzubringen. Eines der von Pausanias erwähnten Anatheme des Mummius scheinen sie nicht getragen zu haben. In Nr. 292 sind die beiden zwischen der zweiten und dritten Zeile stehenden Buchstaben später eingefügt.

293.

Vorderes Plinthenstück von pentelischem Marmor, auf dessen rechter Nebenseite die Inschrift. Das Stück paßt an eine beim Heraion gefundene gut gearbeitete weibliche Figur ohne Kopf (Inventar Marm. Nr. 583). Höhe der Plinthe 0,10. Buchstabenhöhe 0,010. [Olympia V Nr. 646.]

ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ
ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

Διονύσιος | Ἀπολλωνίου | Ἀθηναῖος | ἐποίει.

Dionysios gehört offenbar der athenischen, um die augusteische Zeit blühenden Künstlerfamilie an, in welcher der Name Apollonios nicht selten gewesen zu sein scheint. Er kann sehr wohl der Sohn des Apollonios sein, von dem uns die Bronzebüste des Doryphoros in Neapel erhalten ist (vgl. zu ihm C. I. Att. III 420 mit den Addenda S. 495); vielleicht aber auch desjenigen, der den Torso im Belvedere machte. Daß er noch der früheren Kaiserzeit angehörte, scheinen sowohl der Schriftcharakter als die treffliche Arbeit der Statue zu lehren.

294.

148 Einfaches viereckiges Marmorbathron, oben mit einem kleinen profilierten Rande vorn, links und hinten; rechts ist Anschlußfläche; auf dem hier anstoßenden Blocke fand die Künstlerinschrift ihr Ende. Höhe 0,395, Breite 1,275, Tiefe 0,57. Buchstabenhöhe 0,03, in der Künstlerinschrift 0,02. Gefunden am 30. April 1879, verbaut im nördlichen Teile des Buleuterion. [Olympia V Nr. 399.]

Η ΠΟΛΙΣ Η ΤΩΝ ΗΛΕΙΩΝ
ΜΑΛΙΑΔΑΝ ΧΑΙΡΟΛΑ ΗΛΕΙΟΝ
ΑΡΕΤΗΣ ΕΝΕΚΕΝ ΚΑΙ ΕΥΝΟΙΑΣ
ΗΣ ΕΧΩΝ ΔΙΑΤΕΛΕΙ ΕΙΣ ΕΑΥΤΗΝ
5 ΑΓΙΑΣ ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΕ

Ἡ πόλις ἡ τῶν Ἠλείων | Μαλιάδαν Χαιρόλα Ἠλεῖον | ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐνοίας, | ἧς ἔχων διατελεῖ εἰς ἑαυτήν. — Ἀγίας Ἀριστομένε[ος ἐποίησε].

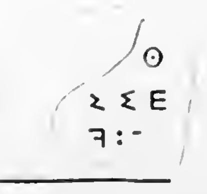
Der Künstler Agias, Sohn des Aristomenes, ist unbekannt; hingegen kennen wir aus zwei olympischen Inschriften (Nr. 61 [Olympia V Nr. 398], 105 [Olympia V Nr. 400]) Aristomenes, Sohn des Agias, und Pyrilampos, Sohn des Agias, beide aus Messene, offenbar Glieder einer Künstlerfamilie. Da jene beiden Inschriften dem Schriftcharakter nach schwerlich gleichzeitig, also Aristomenes und Pyrilampos nicht Brüder sein werden, so empfiehlt sich am meisten folgende Genealogie:

Agias
|
Aristomenes (Nr. 61)
|
Agias (Nr. 294)
|
Pyrilampos (Nr. 105).

Die Zeit der Künstler wird die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts vor Christus und die augusteische Epoche gewesen sein.

295.

Südöstlich des Zeustempels am 1. Januar 1879 gefunden. Höhe 0,10, Breite 0,065, Dicke 0,04. Hinten abgebrochen. Buchstabenhöhe bis 22 Millimeter. Parischer Marmor. [Olympia V Nr. 839.]



Die dritte Zeile war (bustrophedon) nach links geschrieben; denn wegen der Interpunktion könnte sonst der erste Buchstabe nicht Β sein; auch der Rest des zweiten Buchstabens stimmt dazu. Der letzte Buchstabe der zweiten Zeile war ebenfalls Β.

296.

Gefunden 2. Januar 1879 unter Fragmenten im Südosten des Zeustempels. Buchstabenhöhe bis 0,045. Fragment (Höhe 0,13, Breite 0,12, Dicke 0,085) von einem Rundbathron. Oben läuft ein erhöhter Rand herum. — Feinkörniger, weißbläulicher Marmor. [Olympia V Nr. 495.]

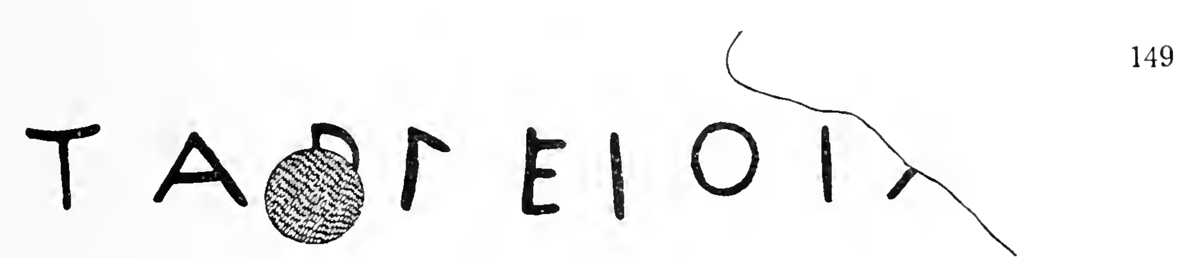
T o N



297.

Die Inschrift ist auf einen großen Schild (ehemaliger Durchmesser ein Meter) von dünnem Bronzeblech eingeschlagen; derselbe ward im Stadiongraben den 1. Januar 1879 in großer Tiefe gefunden. Da er unter dem südlichen Stadionwalle sich befand, muß er vor oder bei Aufschüttung des letzteren dahin gekommen sein. Die Inschrift, der Rundung des Schildes folgend, befindet sich 0,05 vom inneren, 0,10 vom äußeren Rande entfernt, die unteren Enden der Buchstaben diesem zugewendet. Der Rand ist mit feinen gepreßten Flechtornamenten verziert. Der dritte Buchstabe ist durch ein größeres rundes Loch zerstört. [Olympia IV S. 163. V Nr. 251.]

149

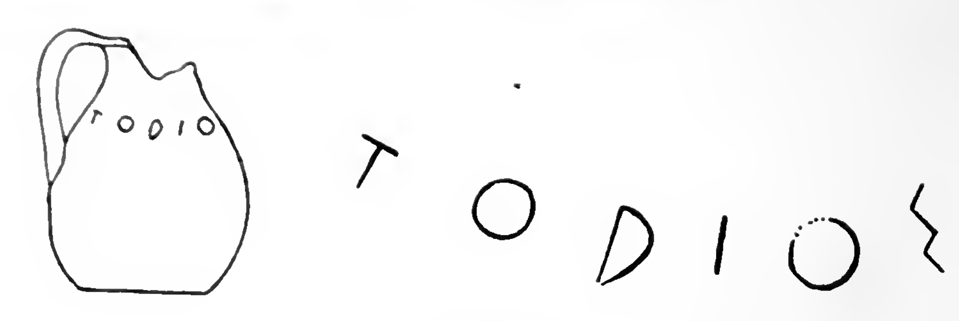


Τάϱγεῖοι ἀ[νέϑεν.

Die nächste Analogie bietet die bekannte Aufschrift des Helmes aus Olympia C. I. G. 29; Add. S. 885 [Olympia V Nr. 250]: *Τάϱγ[εῖ]οι ἀνέϑεν τῷ ΔιFὶ τῶν ϙοϱινϑόϑεν,* mit dem unser Schild trotz den etwas verschiedenen Formen des Alpha und Gamma in näherer Beziehung gestanden haben könnte.

298.

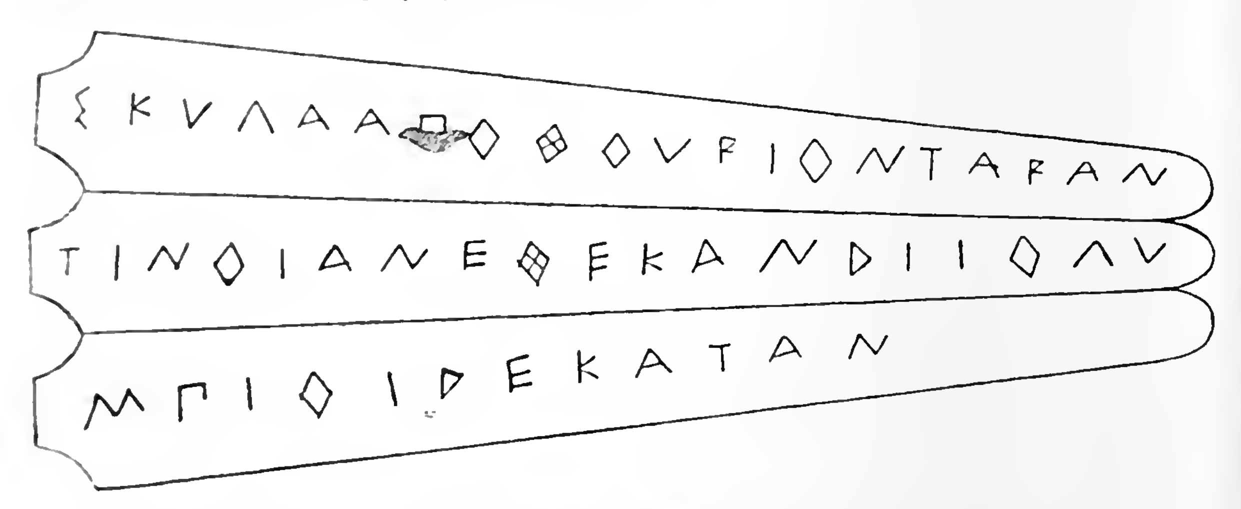
Gefäß, gefunden am 24. Februar 1879 innerhalb des Prytaneions und zwar tief unter dem Fußboden römischer Zeit. Die Inschrift ist eingekratzt. Der Ton ist mit dem der korinthischen Vasen verwandt; die Oberfläche ist ganz zerstört und zeigt keinerlei Farbenreste mehr. Das Gefäß ist auf ein Viertel verkleinert; die Inschrift in Originalgröße. [Olympia IV Nr. 1297. V Nr. 722.]



τῶ Διός.

299.

Hohle vierkantige Lanzenspitze aus Bronze, die Inschrift ist auf drei Seiten verteilt eingraviert. Gefunden 7. Juni 1879 im nördlichen Teile des Prytaneion. Faksimile auf zwei Drittel verkleinert. [Olympia V Nr. 254.]



Σκῦλα ἀπὸ Θουρίων Ταραντῖνοι ἀνέθηκαν Διὶ Ὀλυμπίῳ δεκάταν.

Offenbar bezieht sich das Weihgeschenk auf die Kämpfe, die Thurii bald nach der Gründung mit Tarent bestand (Antiochos bei Strabon VI p. 264) und stammt aus der Zeit zwischen Olympiade 85 und 90.

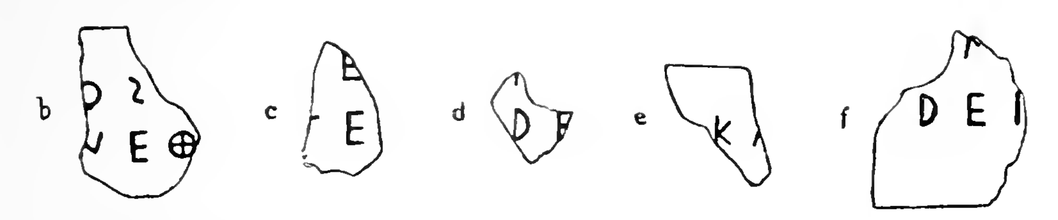
300.

Gefunden 20. Mai 1879 südlich der Südostecke des Heraion. Parischer Marmor. Höhe 0,26, Breite 0,98, Tiefe 0,755. Rechts und links Stoßfläche. Verkleinerung auf ein Sechstel, [hier auf ein Achtel. Olympia V Nr. 267 und 269].

a

150

ΝΙΟΣΣΟΙΚΕΟΝΕΝΤΕϹΕΕΙ
ΝΚΑΙΘΕΑΙΣΠΑΣΑΙΣ
ΑΙΨΡΕΜΑΤΟΝΗΟΣΣΑϹΟΙΠΛΕΙΣΤΑΕϹΕΝ
ΕΛΘΟΝΕΠΕΙΤΑΕΛΧΑΜΕΝ



Die Inschrift ist eine Wiederholung (*B*) der bereits in der Archäologischen Zeitung 1878 Tafel 17, 1 (Nr. 175) publizierten (*A*) [Olympia V Nr. 268]. Der neue Stein ist zwar vollständig erhalten; doch ist auch hier der Anfang der Inschrift in dem links fehlenden Block verloren; auf dem rechts anschließenden setzte sich nur die dritte Zeile fort. Dennoch bringt uns der neue Fund bedeutend weiter. Wir haben einen Block von der Basis der Weihgeschenke des Smikythos vor uns und die erste Zeile wird zu ergänzen sein: *Σμίκυθος Χοίρου Ῥηγῖνος καὶ Μεσσή]νιος Ϝοικέων ἐν Τεγέῃ* nach Paus. V 26, 5: *τὰ δὲ ἐπὶ τοῖς ἀναθήμασιν ἐπιγράμματα καὶ πατέρα Μικύθῳ Χοῖρον καὶ Ἑλληνίδας αὐτῷ πόλεις Ῥήγιόντε πατρίδα καὶ τὴν ἐπὶ τῷ πορθμῷ Μεσσήνην δίδωσιν· οἰκεῖν δὲ* (codd. *καὶ*) *τὰ μὲν ἐπιγράμματα ἐν Τεγέᾳ φησὶν αὐτόν* (mit offenbarem Unrecht hat Schubart dem Vorschlage von Siebelis folgend *οὐ* vor *φησίν* eingesetzt), *τὰ δὲ ἀναθήματα ἀνέθηκεν ἐς Ὀλυμπίαν εὐχήν τινα ἐκτελῶν ἐπὶ σωτηρίᾳ παιδὸς νοσήσαντος νόσον φθινάδα.* Das Alphabet unseres Steines ist das chalkidische, also vollkommen entsprechend dem Stifter aus Rhegion; auch die ionische Form *Τεγέῃ* paßt dazu. — Pausanias nennt eine ganze Anzahl von Gottheiten als von Smikythos geweiht; diese Angabe läßt sich mit den Resten der zweiten Zeile vereinigen, wenn man ergänzt *θεοῖς πᾶσι]ν καὶ θεαῖς πάσαις*. Ursprünglich mag nämlich in der Tat ein relativ vollständiger Götterverein dargestellt gewesen sein; Pausanias aber sah nicht mehr alles, da eine unbestimmte Anzahl der Statuen schon Nero entführt hatte. — Die dritte und vierte Zeile scheinen die Veranlassung der Weihung enthalten zu haben.

Von dem links fehlenden Blocke haben sich nur einige kleine Splitter erhalten, die schon in den früheren Jahren zerstreut um den Zeustempel zu Tage gekommen sind. In *b* stammt das . . . *ος* ohne Zweifel von *Σμίκυθος* oder *Ῥηγῖνος* der ersten Zeile, darunter der Rest von *ἀ]νέθ[ηκε* der zweiten Zeile; in *e* rührt K/ von *κ[αὶ Μεσσήνιος* der ersten Zeile her.

Die Gestalt des Lambda Λ in dem Fragment *f* zeigt, daß dieses sowie wohl auch die übrigen Splitter von dem an den früher bekannten Stein (*A*) links anschließenden Blocke herstammen. Denn obwohl *A* und *B* Repliken geradezu von derselben Hand sind,[1] hat doch *A* das nichtchalkidische Lambda Λ und entbehrt der Aspiration in *ὅσσα* der dritten Zeile, wo *B* eine als Übergang von ⊟ zu H interessante Form des Spiritus zeigt. Die beiden Steine differieren also etwas in Dialekt und Alphabet. Daß sie indess zu demselben Bathron gehörten, beweist 151

[1] Auch die Verteilung der Buchstaben ist dieselbe mit Ausnahme von Zeile 2, wo *B* einen Buchstaben mehr zu Anfang hat als *A*.

die Identität der Maße, der Bearbeitung und des Marmors. Bei einer Basis von der Ausdehnung, wie sie zu den Statuen des Smikythos nötig war, ist es sehr natürlich, daß die Weihinschrift an zwei Orten wiederholt angebracht wurde. Pausanias redet dementsprechend im Plural von *τὰ ἐπιγράμματα*. War die Inschrift das eine Mal mit Rücksicht auf die alte Heimat des Dedikanten chalkidisch, das andere Mal wegen der neuen arkadisch?

Den ursprünglichen Standort der großen Statuenreihe vermute ich in einem der Nordfront des Zeustempels ungefähr parallel laufenden langgestreckten, jetzt noch zwölf Meter langen Basenfundamente aus Poros. Seine Lage entspricht vollkommen der Angabe des Pausanias. — Auf dem 1,55 tiefen Fundamente ist nach Analogie der Basen des Praxiteles und der Eretrier eine weitere Porosstufe zu denken, die zirka 0,20 zurücktrat, darauf die Marmorbasis in gleichem Abstande, deren Tiefe von 0,755 dann gerade zu dem Maße des Fundamentes paßt. — Das letztere steht auf dem Bauschutte des Zeustempels, ist also später als die Erbauung desselben. Wenn Smikythos Olympiade 78 Rhegion verließ,[1] so wird die Aufstellung der Statuen in Olympia keinenfalls vor Olympiade 80 erfolgt sein. Um diese Zeit war der Zeustempel aber ohne Zweifel schon so weit fertig, daß ein Bathron in seiner Nähe auf seinen Bauschutt zu stehen kam. Die Basis des Smikythos tritt also in interessanten Gegensatz zu der des Praxiteles, insofern diese noch unter dem Bauschutte liegt und vor die Erbauung des Tempels fällt, womit ja auch der ältere Charakter des Alphabetes stimmt.

Noch ist zu erwähnen, daß ein zweiter vollständiger Block, und zwar der der linken Ecke, ganz nahe bei *B* gefunden wurde;[2] er scheint jedoch nie eine alte Inschrift getragen zu haben; in späterer römischer Zeit, nachdem die darauf befindliche Statue geraubt worden war, ist er umgekehrt und zur Basis einer Porträtfigur gemacht worden. Auf der ehemaligen Unterseite nämlich sind jetzt die Fußspuren einer Statue und vorne die Inschrift Nr. 265 [Olympia V Nr. 357]. Dieser Block sowie *B* sind ziemlich weit nördlich verschleppt, während *A* näher dem ursprünglichen Standorte in beträchtlicher Tiefe gefunden ward.

301.

Rundbasis aus schwarzem Kalkstein, von der ungefähr ein Drittel erhalten ist, gefunden am 11. Juni 1879 nicht in situ im nördlichen Teile des Prytaneion. Höhe 0,342; Durchmesser war ungefähr ein Meter; bis 0,49 Tiefe erhalten. Oben hinter dem Epigramm Rest

[1] Herodot 7, 170: *ὁ δὲ Μίκυθος, οἰκέτης ἐὼν Ἀναξίλεω, ἐπίτροπος Ῥηγίου κατελέλειπτο, οὗτος ὅς περ ἐκπεσὼν ἐκ Ῥηγίου καὶ Τεγέην τὴν Ἀρκάδων οἰκήσας ἀνέθηκε ἐν Ὀλυμπίᾳ τοὺς πολλοὺς ἀνδριάντας.*

[2] Die Identität sämtlicher äußerer Kennzeichen beweist die Zugehörigkeit. Interessant ist, daß der Block als linke Ecke genommen (*a*) vorne eine 0,68 breite Stoßfläche zeigt; es sprang also an den Enden nach vorn je ein schmaler Block als Abschluß vor; oder nach hinten, wenn wir, was weniger wahrscheinlich, jenen Stein als rechte Ecke nehmen.

eines Fußeinsatzes; die Künstlerinschrift steht auf der vertikalen Seite. Faksimile auf zwei Drittel verkleinert. [Olympia V Nr. 160.]

ΣΠΑΡΤΑΣΜΕΝ
ΠΑΤΕΡΕΣΚΑΙΑΔΕΛΦΟΙ
ΝΙΚΩΣΑΚΥΝΙΣΚΑΕΙΚΟΝΑΤΑΝΔΕΣΤΑΣΕΜΟΝ
ΔΕΜΕΦΑΜΙΓΥΝΑΙΚΩΝΕΛΛΑΔΟΣΕΚΠΑΣΑΣΤΟ
ΔΕΛΑΒΕΝΣΤΕΦΑΝΟΝ

ΑΠΕΛΛΕΑΣΚΑΛΛΙΚΛΕΟΣΕΠΟΗΣΕ

152 Das aus drei Hexametern und einem Pentameter bestehende Epigramm ist uns vollständiger erhalten in der Anthologie XIII 16, wonach die Inschrift sich so ergänzt:

Σπάρτας μὲν [βασιλῆες ἐμοὶ] πατέρες καὶ ἀδελφοί.
ἅ[ρμασι δ' ὠκυπόδων ἵππων] νικῶσα Κυνίσκα
εἰκόνα τάνδ' ἔστασε· μόν[αν] δέ με φαμὶ γυναικῶν
Ἑλλάδος ἐκ πάσας τό[ν]δε λαβεῖν στέφανον.

In der dritten Zeile haben die Handschriften *τήνδ' ἔστησε*; die Inschrift zeigt, daß *τάνδ' ἔστασε* zu lesen ist; der Wechsel der ersten und dritten Person in Zeile 1 und 3 hat nichts Auffallendes. — Das Epigramm ist in der Anthologie als *ἀδέσποτον* bezeichnet, wie auch Pausanias, der, ohne es ausdrücklich zu sagen, sich III 8, 2 auf dasselbe bezieht (ausdrücklich erwähnt er es VI 1, 6), es einem unbekannten Dichter (*ὅστις δή*) zuschreibt. Kyniska scheint mehrere Wagensiege errungen zu haben, wie das *ἅρμασι* der Inschrift und Pausanias VI 1, 6 *ἐπὶ ταῖς Ὀλυμπικαῖς νίκαις* schließen läßt.

Das vorliegende Rundbathron trug, wie auch das Epigramm angibt, Kyniskas eigenes Porträt, welches Pausanias in der Altis neben der Statue des Troilos sah, dessen Inschrifttafel in der Tat auch ganz in der Nähe zu Tage kam. Auf einem mehrstufigen Steinbathron (*λίθου κρηπίς*) stand das Viergespann mit dem Wagenlenker; daneben und zwar auf besonderer Rundbasis[1] Kyniskas Bild. — Der Künstler war Apelleas, wie er sich in unkontrahierter Form schreibt. Die Inschrift lehrt uns seinen Vater kennen. Kallikles ist Sohn des Theokosmos, der von Pausanias als Megarer bezeichnet wird; der letztere arbeitete noch zu Ende des peloponnesischen Krieges am delphischen Weihgeschenke der Lakedämonier.

[1] Da indessen die ganze hintere Hälfte des Steines fehlt, so ist möglich, daß es nur ein halbkreisförmiger Vorsprung war, auf dem Kyniska stand.

Da Kyniska so lange gelebt haben kann wie ihr Bruder Agesilaos und die Statue erst in höherem Alter gesetzt haben wird, so braucht das Werk des Enkels des Theokosmos nicht viel vor Olympiade 105 zu fallen. In das erste Drittel des vierten Jahrhunderts wird es indess jedenfalls gewiesen durch das *O* für *ου* und durch die Formen des Ny, bei dem bald der erste, bald der letzte, bald beide Schenkel etwas geneigt stehen.

Über das Motiv der Statue der Kyniska glaube ich eine Vermutung äußern zu dürfen: sie war, wie uns dies auch von anderen Siegerstatuen in Olympia berichtet wird, als Betende, um den Sieg Flehende dargestellt. Es würde nämlich vortrefflich zu der Manier des Plinius, wie ich sie an einem anderen Orte nachgewiesen habe, passen, wenn er aus der Beschreibung des Porträts der Kyniska bei seinem Quellenschriftsteller nur das Motiv exzerpierte und dies zu einer Statuenrubrik machte, das heißt wenn die so seltsamen „feminae adorantes“ des Apelleas nur aus einer Beschreibung der Kyniska entstanden wären.

Was Apelleas betrifft, so ist wahrscheinlich, daß er auch Kunstschriftsteller war. Die ganz einzig dastehende Genauigkeit und Ausführlichkeit der Angaben über die Statue des Diagoras in Olympia von Kallikles würde sich wenigstens am besten erklären, wenn dieselben vom Sohne des Künstlers herrührten, das heißt wenn der beim Schol. Pind. p. 158 Böckh neben Aristoteles als Quelle genannte Ἀπολλᾶς eben unser Künstler wäre.[1]

Kyniska hatte als Andenken ihrer Siege noch ein zweites Werk gestiftet, unterlebensgroße Pferde im Pronaos des Zeustempels, dem Eintretenden zur Rechten (Pausanias V 12, 5). Auch dieses Anathem war von Apelleas gearbeitet, wie uns die an der noch erhaltenen Basis angebrachte Künstlerinschrift lehrt. Ich meine das genau an der von Pausanias bezeichneten Stelle im Pronaos rechts, da wo das Mosaik einen Ausschnitt freiläßt, gefundene Bathron mit der schon früher veröffentlichten Inschrift (Archäologische Zeitung 1876 S. 95, Nr. 58 mit Nachtrag ebenda S. 195 [Olympia V Nr. 634]), die ich nach neuer Abschrift gebe:

Ἀ π ε \ Λ Ε Α Σ Κ Α Λ Λ Ι Κ Λ Ε Ο Σ
ἐ π ό ⊣ Σ Ε

153 Die Ergänzung der Inschrift, die sich auf den ersten Blick als aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts stammend zu erkennen gibt, ist unzweifelhaft. Die Basis besteht aus parischem Marmor; sie ist viereckig, vorn 0,42, an den

[1] Wohl richtig vermutet Böckh, Präf. zu Schol. Pind. p. 23, daß es derselbe ist, dessen Werk *περὶ τῶν ἐν Πελοποννήσῳ πόλεων* von Athenäus IX p. 369 A zitiert wird.

Seiten 0,48 breit, jetzt noch einen Meter hoch und unten abgebrochen. An allen vier Seiten geht oben ein doppelter feiner Rand herum. Auf der Oberfläche sieht man noch drei Klammerlöcher zur Befestigung der Plinthe des Werkes. Die Pferde müssen nach den Dimensionen der Basis ziemlich klein gewesen sein. Noch hebe ich hervor, daß die Basis uns einen sicheren terminus post quem für die Datierung des Pronaosmosaiks bietet: dasselbe muß später als das Werk des Apelleas sein, da der Ausschnitt in der nordwestlichen Ecke des Mosaiks offenbar wegen des älteren Anathemes gemacht ist.

[ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 37, 1879]

Zu Nr. 56 und 177.

1. Archäologische Zeitung 1877 Tafel 4, 2 [Olympia V Nr. 5]. Der Anfang der zweiten Zeile zeigt nach einer von mir vorgenommenen neuen Reinigung nicht ᐅOϟ, sondern IΨOϟ. Ferner ist in Zeile 5 Buchstaben 7 von links vollkommen erhalten: T (statt I). — Die Platte ist unten und oben vollständig. 165

2. Archäologische Zeitung 1878 Tafel 17, 3 [Olympia V Nr. 30]. Die linke obere Ecke zeigte bei sorgfältigerer Reinigung zu Anfang der zweiten Zeile statt M vollkommen deutlich ΔI⊟ . . ., mithin *Δίφιλον*, nicht *Πά*]*μφιλον*. Das Delta hat also auf derselben Inschrift die Form Δ und ᐅ. Zu Ende der ersten Zeile ist nur I und keinerlei weiterer sicherer Buchstabenrest vorhanden.

[ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 38, 1880]

Zu Nr. 91.

Zu den Beispielen, daß eine ältere Inschrift später an demselben Bathron durch eine Wiederholung ersetzt wird, gesellt sich die Basis des Tellon. Die Nr. 91 [Olympia V Nr. 147. 148] publizierte Inschrift scheint dem ersten Jahrhundert vor Christus anzugehören; doch an der links davon befindlichen Seite des Bathrons sind, ebenfalls auf der oberen horizontalen Fläche, die Reste einer verlöschten Inschrift des fünften Jahrhunderts zu erkennen, von denen ich las: 70

//// ϟΘΑϟΙΟϟΓ ////

Ὀρε]*σθάσιος π* . . .

OLYMPIA

(BERLINER PHILOLOGISCHE WOCHENSCHRIFT 1888 Nr. 48)[1]

1514 Hier konnte ich mich überzeugen, daß ich früher (vergleiche den Sitzungsbericht der archäologischen Gesellschaft vom Januar dieses Jahres [Archäologischer Anzeiger 1889 S. 57]) mit Unrecht in Zweifel zog, was Treu damals vortrug und seitdem im Jahrbuch des Instituts III S. 184 ff. ausführlich dargelegt hat, daß die beiden alten Frauen und die Nymphe links spätere Kopien der verlorenen Originale seien. Die Abweichungen der Ausführung im einzelnen sind in der Tat viel zu stark, um, wie ich es früher tat, sie nur als eine Stilentwicklung während der Bauzeit des Tempels zu fassen. Namentlich
1515 entscheidend schienen mir die kleinen Querfältchen, durch welche der Verfertiger jener Figuren die großen Flächen des Gewandes zu beleben versucht, eine Eigentümlichkeit, die im fünften Jahrhundert überhaupt nicht sicher nachzuweisen ist, erst mit dem vierten Jahrhundert auftritt und dann rasch beliebt wird. Natürlich hat Treu jene Figuren mit Recht als Kopien bezeichnet und nicht die Ansicht derjenigen gebilligt, welche die alten Weiber für freie spätere Zusätze erklären. Nicht nur, daß dieselben der Erfindung nach ins fünfte Jahrhundert passen, ihr Typus kann sogar nach unserer kunsthistorischen Kenntnis nur eben in der Zeit des olympischen Tempelbaues erfunden sein. Die letztere ist aber keineswegs so unsicher, wie diejenigen zu glauben scheinen, die neuerdings dieselbe in den ersten Anfang des fünften oder gar ins sechste Jahrhundert hinaufschieben wollen. Zu den bekannten historischen, zu den ‚Bronzefunde von Olympia' S. 4 f. zusammengestellten und zu den kunstgeschichtlichen Gründen füge ich hier noch ein Moment hinzu, auf das ich bei diesem letzten Besuche in Olympia aufmerksam ward. Ich habe früher einmal (Bronzefunde S. 5 Anm. 1) angegeben, das Marmordach des Tempels scheine erst einige Zeit nach der Erbauung des Tempels zugefügt zu sein. Ich glaubte dies aus den von mir damals (1878/79) gesammelten Versetzungsmarken der Marmorziegel schließen zu müssen; denn die älteren Ziegel und Simenstücke, die zum ursprünglichen Tempeldach gehörten und aus parischem Marmor bestehen zum Unterschiede von den pentelischen der späteren Restauration, tragen als Versetzungsmarken nur Buchstaben eines völlig entwickelten Alphabetes der

[1] [Aus einer ‚Von der Reise' überschriebenen Reihe kleiner Aufsätze teilen wir diesen Olympia betreffenden aus sachlichen Gründen schon hier mit.]

ersten (blauen) Kirchhoffschen Reihe und zeigen keine Spur mehr von archaischem Charakter.[1] Jener Schluß forderte aber nicht nur etwas an und für sich sehr Unwahrscheinliches, sondern war auch nachweislich falsch. Denn die Löwenköpfe der Sima, die zu eben jenen ursprünglichen Ziegeln von parischem Marmor gehören, stimmen in Typus und Arbeit so sehr mit dem Kopfe des nemeischen Löwen der Metope überein, daß man sie in dieselbe Zeit wie die Tempelskulpturen setzen, ja derselben Künstlergruppe zuschreiben muß wie diese. Nun gewinnen jene Marken aber die Bedeutung eines sicheren Dammes gegen das Bestreben, die Skulpturen zu hoch heraufzurücken; zugleich sind sie ein bedeutsamer Fingerzeig für die Herkunft jener in parischem Marmor arbeitenden Künstler und ihrer Steinmetzen. Elischer Ursprung ist jedenfalls ausgeschlossen; aber auch Argos (wegen *Λ* für *λ*) und die Inseln (wegen *B*) kommen nicht in Betracht und Ionien oder Nordgriechenland sind am wahrscheinlichsten.

[1] Daß *BΘOPΦ* mit eckigen statt runden Linien geschrieben werden, weist zwar auf relativ ältere Zeit (5. Jahrhundert), ist aber nicht archaisch. *E* und *N* haben nie schräge Striche; leider fehlt *Λ*, das dafür — mit geradem Querstrich — auf einem Porosblock des Tempels erhalten ist, vgl. Bronzefunde a. a. O. Häufig sind Ξ mit Vertikalstrich und *H*; dagegen fehlen *Ω* und *Ψ*. — Die Weiterführung meiner Sammlung durch K. Purgold hat, wie mir derselbe freundlichst mitteilt, nichts wesentlich Neues gebracht. [Vgl. jetzt Olympia V S. 695 und 706 f.] — Zuweilen kommen sicher späte Buchstaben auch auf parischen Fragmenten vor, was nicht irre machen darf: bei einer größeren Restauration konnten einige von den vorhandenen parischen Ziegeln in anderer Folge wieder verwendet werden.

A B C D E F G H I K O M N L P

Der Ostgiebel nach Furtwänglers Aufstellung.

ZUM OSTGIEBEL VON OLYMPIA

(JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS VI 1891)

76 Indem ich mich anschicke, in dieser vielbesprochnen Frage auch noch ein Wort zu sagen, bin ich mir wohl bewußt, daß die geneigten Leser das Recht haben, vor allem die möglichste Kürze und dann nur solche Vorschläge zu erwarten, deren Ausführbarkeit mit allem gegenwärtig vorhandenen Materiale geprüft ist, die also nicht durch den einfachen Nachweis der Tatsachen widerlegt werden können. Ich darf daher vorausschicken, daß ich den Vorzug gehabt habe, meine Vermutung unter der Beihilfe der ersten Autorität in diesen Fragen zu prüfen; Georg Treu in Dresden gestattete mir mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit, Umstellungsversuche an den dortigen Gipsen zu machen, nach welchen photographische Aufnahmen gemacht wurden, und unterstützte mich mit sachkundigster Auskunft auf alle meine Fragen. Ich habe mich nun in Dresden redlich bemüht, etwas zu finden, das meine Vermutung unmöglich machte; da ich nichts derart gefunden, darf ich sie nun dem Urteile anderer zur Erwägung vorlegen.

Die von Six und Sauer gemachten Versuche, die Handlung des Anschirrens der Gespanne dargestellt sein zu lassen, sind durch Treu [Jahrbuch 1891 S. 63] vollständig widerlegt worden. Es ist jetzt durchaus gesichert, daß die Pferde in gleichmäßigen Abständen neben einander stehend an die Wagen angeschirrt waren.[1] Aber auch die

[1] Die Beweise Treus sind, wie ich mich überzeugt habe, absolut zwingend. [Vgl. Olympia III S. 53.] — Ich bemerke übrigens, daß es falsch ist, wenn man gewöhnlich behauptet, die verdeckten Reliefpferde seien gleich vollkommen ausgeführt wie die Vorderpferde; vielmehr fehlt eine Menge feinen lebendigen Details, das der Künstler an letzteren angebracht hat, an jenen völlig; auch sind jene Reliefpferde an Bauch und Schenkeln so unnatürlich flach gebildet, wie es sich nur erklärt, wenn etwas vor ihnen gestanden hat. Es ist ferner nicht richtig, dieselben als völlig verdeckt zu bezeichnen, da von unten ein Teil ihres Bauches sichtbar war; es ist demnach, da Kopf, Hals, Brust, Unterteil des Bauches, Schenkel, Hinterteil zu sehen waren und ausgeführt werden mußten, recht wenig, was der Künstler allenfalls sich hätte schenken können; doch um jenes andere auszuführen, konnte er ja auch dieses nicht ganz unausgeführt lassen. Sein Verfahren, die Viergespanne je in zwei Hälften zu arbeiten, war aber jedenfalls eine enorme Ersparnis an Kosten und Arbeit gegenüber der anderen Möglichkeit, sie je aus einem einzigen Blocke herzustellen.

von Sauer (Jahrbuch 1891 S. 16) selbst bestätigte Tatsache, daß alle Pferde den Zugriemen um die Brust haben,[1] sowie das von Sauer S. 12 f. beigebrachte Vergleichsmaterial berechtigt nur zu einem methodischen Schlusse, nämlich daß die Anschirrung nicht dargestellt sein kann, daß vielmehr die Pferde schon fertig angeschirrt sind. Dies muß Sauer auch eigentlich zugeben, er möchte nur einen letzten Rest der Anschirrungshandlung retten und konstruiert dazu eine Situation, die ohne alle Analogie und von äußerster Unwahrscheinlichkeit ist; das eine Beipferd, obwohl völlig angeschirrt, soll doch am Leitriemen herangezogen werden. An fertig angeschirrten Wagenpferden kommt aber niemals das Leitseil vor; es wurde gewiß beim Anlegen von Gebiß und Zügel als weiter unnötig entfernt. Nur unangeschirrte 77 Wagenpferde werden am Leitseil herangeführt.

Eine weitere Tatsache, die auch Sauer bestätigt, ist die, daß die Zügel nach hinten gehen und hier hinter den Pferden irgendwie gehalten werden müssen. Es ist dies die notwendige Folge des bereits konstatierten Umstands, daß die Pferde eben fertig angeschirrt sind. Außer diesem unumgänglichen Gezügeltwerden von hinten wäre es an und für sich auch möglich, freilich unnütz und ungewöhnlich, daß die Pferde überdies von vorne festgehalten würden. Es könnte dies aber nur dadurch geschehen, daß eine Person in die Zügel nahe am Gebisse faßte, eine solche Person müßte notwendig aufrecht stehen; ein unter den Köpfen der angeschirrten Rosse sitzender oder kniender Mensch kann dieselben nicht wirklich festhalten. Die Zügel liefen ja nach hinten und die Leitseile waren abgenommen; aber selbst wenn letzteres nicht der Fall wäre, hätte ein kniender oder sitzender Mann mit den Leitseilen in der Hand keine Gewalt über die gezügelten Rosse. Stehende Personen, welche die Pferde wirklich an den Köpfen halten konnten, gibt es nun aber unter den Figuren des Ostgiebels nicht und die Pferde desselben waren also in der Tat nur von hinten gehalten, wohin die Zügel liefen. Auch die gleichmäßige ruhige, der Längenachse der Körper folgende Haltung der Pferdeköpfe zeigt ja schon deutlich an, daß die Tiere nur von hinten gezügelt und nicht von vorne gehalten werden.

Mir erscheinen diese Erwägungen durchaus zwingend und ich komme nicht über dieselben hinaus; ich kann deshalb keine der bisherigen Aufstellungen für richtig halten. Im Jahrbuch 1889 Tafel 8/9 sind die drei Arten zusammengestellt, wie man die Figuren unter der von Treu nun als richtig erwiesenen Annahme, daß die vier Pferde je auf einer Linie standen, angeordnet hat. Die Aufstellung Nr. III, welche ich selbst früher verteidigt habe,[2] bevor die Tatsache bekannt war, daß die Pferde mit den Zugriemen fertig an den Wagen angeschirrt waren und die Zügel nach hinten liefen, kann nicht die richtige sein, da sie eben dieser Tatsache widerspricht; sie nimmt an, daß die Pferde noch gar nicht angeschirrt

---

[1] [Vgl. Olympia III S. 53. 55. 57.]

[2] Preußische Jahrbücher 1882 S. 372 ff. [oben S. 248].

sind — was jetzt nachgewiesen ist —, und daß sie deshalb von vorne an den Zügeln gehalten werden — die doch nach hinten liefen — und zwar von Personen, die sich dazu seltsamer Weise auf die Knie niedergelassen haben. Diese Personen 78 bilden überdies keine passenden Gegenstücke, indem sie nach der gleichen Seite hin bewegt und indem sie von ungleicher Höhe sind; diese ihre Höhendifferenz ist aber gerade eine solche, wie sie durch ihre Aufstellung hinter einander unter der Giebelschräge ihre natürlichste Erklärung fände, weshalb es von vorne herein das Wahrscheinlichste ist, daß jene Figuren in die linke Giebelecke gehören.

Die Aufstellung Nr. I kann ich nicht billigen, weil hier zwar das Gespann der linken Seite nur von hinten gezügelt wird, das der rechten aber von vorne gehalten werden soll. Gegenüber der Tatsache, daß die Stellung und Haltung der Pferde sowie die Spuren der Anschirrung und der nach hinten laufenden Zügel an beiden Gespannen vollkommen gleich, dieselben also genau symmetrisch gearbeitet sind, halte ich eine so starke Verletzung der Symmetrie, daß das eine Gespann von hinten, das andere von vorne gehalten werden soll, für unmöglich. Wir sahen ferner bereits, daß eine vor den angeschirrten Pferden an der Erde sitzende Person überhaupt nichts mit deren Zügeln zu tun haben kann; Leitseile aber hatten die Pferde nicht mehr und das Halten derselben durch den sitzenden Mann wäre, selbst wenn man ihre Möglichkeit zugäbe, etwas völlig Zweckloses. Endlich ist die Haltung des Mannes für die vorausgesetzte Handlung so ungeeignet wie nur möglich. Der Versuch am lebenden Modell lehrt, daß dieser Mann, wenn er mit beiden Händen wollte die Zügel oder Leitseile halten, um nicht zu fallen an denselben so heftig reißen müßte, daß die Pferde, namentlich die hinteren, unmöglich die ruhige gerade Haltung ihrer Köpfe bewahren könnten, die sie jetzt zeigen. Will man den sitzenden Mann vor den Pferden aufstellen, so darf man ihn doch nicht mit diesen sich beschäftigen lassen; man muß ihm einen Stock in die linke Hand geben, auf den er sich stützt, da er sich sonst überhaupt nicht aufrecht erhalten kann. Doch auch nach dieser Verbesserung besteht ein schweres Bedenken gegen den Platz der Figur *L*: sie ist kein passendes Gegenstück zu *E*, der sie entsprechen soll, indem sie nicht unwesentlich höher ist als letztere Figur. Der Westgiebel aber lehrt — ebenso wie die Ägineten —, daß wir für die sich entsprechenden Figuren beider Giebelhälften auch möglichst gleiche Kopfhöhen voraussetzen müssen,[1] jedenfalls nicht ohne Not eine beträchtliche Differenz in

[1] Die am Westgiebel vorkommenden Höhendifferenzen scheinen ganz gering; am beträchtlichsten ist der Unterschied der beiden Frauen *H'* und *O'*, der aber keineswegs, wie Treu glaubt, darauf weist, daß *O'* weiter von der Mitte entfernt war, sondern dadurch begründet ist, daß *H'* etwas vom Boden gehoben, *O'* dagegen weit ausschreitend dargestellt ist. Übrigens entsprechen sich hier nicht Einzelfigur und Einzelfigur, sondern Gruppe und Gruppe: jene Differenz wird dadurch ausgeglichen, daß der Kentaur *N'* etwas höher ist als *I'*. Der letztere zieht den Schwanz ein, nicht weil er näher an die Mitte geschoben war, sondern vor Schmerz über die Wunde.

dieser Beziehung zulassen dürfen. Ferner sind jene beiden Gestalten in verschiedenen Proportionen gebildet, denn der sitzende Mann müßte, wenn er dieselben Verhältnisse hätte wie der halbwüchsige Junge, noch wesentlich größer sein als er ist; nun lehren aber wieder die Analogien anderer Giebel, daß die sich entsprechenden Einzelfiguren immer in gleichen Proportionen gebildet wurden; so starke Altersdifferenzen wie die jener beiden Gestalten wird man also bei Gegen- 79 stücken sicher vermieden haben. Der sitzende Mann muß seiner kleineren Proportion nach mehr gegen die Giebelecke hin gehören. Endlich kommt noch ein technisches Detail hinzu, das gegen den Platz vor den Rossen spricht: die linke Kopfhälfte dieses sitzenden Mannes ist vernachlässigt, ja das linke Ohr ist vollständig roh gelassen. Nach der richtigen Haltung des Kopfes, die Treu jetzt nachgewiesen hat (Jahrbuch 1889 S. 294 [Olympia III S. 60]), war diese schlechte Stelle, wenn der Mann vor den Pferden saß, von unten sehr deutlich zu erkennen; es gibt aber kein Beispiel an beiden Giebeln, wo sich eine so auffallende Vernachlässigung an so sichtbarer Stelle fände,[1] und dazu an einem Kopfe, der sonst vortrefflich ausgearbeitet ist. Der sitzende Mann kann sich also nicht an der ihm von Treu gegebenen Stelle befunden haben.

Dagegen halte ich es für eines der sichersten Resultate von Treus Forschungen, daß der hockende Knabe *E* wirklich links vor den Pferden gesessen hat. Die Bestimmtheit, mit der man früher auf die Fundumstände der Figur baute, ist durch Treus Nachweis, wie ich nach meiner Kenntnis der Verhältnisse des olympischen Ausgrabungsfeldes zugestehen muß, zerstört worden. Andererseits sprechen die eigentümliche Bearbeitung der Rückseite und der dreieckige Grundriß der Figur entschieden für jenen Platz vor den Pferden, wo sie sich so vortrefflich einfügt, wie die Oberansicht in Nr. I zeigt. Jener Grundriß ist nicht durch die Anlage der Figur selbst, sondern künstlich dadurch hervorgerufen, daß ein Stück des Rückens mit dem ganzen rechten Glutäus (vergleiche Jahrbuch 1889 S. 287) abgemeißelt ist. Dies kann nur seinen Grund in der Aufstellung der Figur haben, und die einzig passende Erklärung bietet der Platz vor der schrägen Linie der Pferdebeine des linken Gespannes. — Da Treu auch für seine Aufstellung des sitzenden Mannes *L* die Grundrißform desselben geltend gemacht hat, sei bemerkt, daß der Fall hier ein ganz anderer ist: die ungefähr dreieckige Form des Grundrisses von *L* ist lediglich durch die Anlage der Figur selbst begründet und beruht keineswegs wie dort auf einer Abarbeitung zum Zwecke der Aufstellung, läßt also auf diese auch keinen Schluß zu; übrigens ist die gestreckte Grundform des *L* überhaupt recht verschieden von der des *E*.

---

[1] Wenn Treu sich darauf berufen wollte, daß von *E* in seiner Aufstellung auch etwas vom Rande des abgearbeiteten Gesäßes und Rückens, wenn man ganz auf die Seite trat, sichtbar sein konnte, so ist dies, zugegeben daß es überhaupt der Fall war, doch ganz etwas anderes; hier eine durch die Aufstellung notwendig gewordene Abarbeitung, dort die willkürliche Vernachlässigung eines sichtbaren Teiles.

Die Aufstellung Nr. II im Jahrbuch 1889 Tafel 8 9 entspricht unserer Hauptforderung, indem sie annimmt, daß die beiden Gespanne nur von hinten gehalten werden. Doch setzt sie links vor die Pferde eine Figur, deren Anordnung wir nicht billigen, weil die Bewegung ihrer Arme, die hier mit den Pferden nichts zu tun haben kann (vergleiche Treu, Jahrbuch 1889 S. 293), ganz unverständlich wäre; auch ist dieser Platz, wie wir soeben bemerkt haben, schon von dem hockenden Knaben besetzt. Dagegen scheint es mir ein vortrefflicher Gedanke Kekulés, das kniende Mädchen rechts vor den Pferden zu den Füßen der Sterope anzuordnen 80 und als deren Dienerin zu erklären.[1] Dem steht nicht nur nichts im Wege, sondern es spricht alles dafür: vor allem gewinnen wir jetzt ein wirkliches, überaus passendes Gegenstück zu dem bereits eingeordneten hockenden Jungen. Der beste Beweis dafür ist, daß nur diese beiden Figuren die gleiche Größe haben. Scheinbar ist allerdings der kniende Jüngling *B* ein besseres Gegenstück zu dem Mädchen, weil die Bewegung ihrer Beine sich genauer entspricht. Aber die Größe dieser Figuren ist eine nicht unbeträchtlich verschiedene; der Jüngling *B* — der keineswegs ein unerwachsener Knabe ist! — hat eine wesentlich größere Höhe als das Mädchen. Wenn aber der Giebel Figuren enthält, die sich mit jenen beiden zu gleich großen Paaren vereinigen lassen, so werden wir, wenn nicht triftige Gründe dagegen sprechen, sicherlich diese als die richtigen ansehen und nicht jene von ungleicher Größe. Wie vortrefflich nun aber der hockende Junge zu dem knienden Mädchen paßt, ist unmittelbar einleuchtend. Hier haben wir zwei Gestalten von gleichen Proportionen und ungefähr gleicher Altersstufe — das Mädchen wird etwas älter sein und scheint auch ein wenig größer —; vor allem aber zwei Personen gleicher Bedeutung. Mit Recht hat Kekulé den Jungen wie das Mädchen für Diener erklärt. Jener Hockende gehört ja einem bestimmten festen Typus an, den die griechische Kunst seit der Zeit des strengen Stiles speziell für wartende Sklavenjungen gern und häufig anwandte; das Charakteristische desselben ist namentlich das Aufstellen des einen und Unterschlagen des anderen Beines sowie die völlige Untätigkeit, die nicht selten zur Darstellung des Schlummerns gesteigert wird. Der Typus des knienden Mädchens ist nicht so speziell charakteristisch für die Dienerin, doch für diese ja auch nachgewiesen. Die Tracht des Mädchens ist dieselbe, welche im Westgiebel die alten Dienerinnen von den Herrinnen unterscheidet.[2] Die gesenkte Haltung der Arme, die freilich im einzelnen nicht mehr sicher zu ergänzen sind, paßt sehr gut zu der Annahme, daß das Mädchen bereit war, das Schuhwerk der

[1] Vgl. auch neuerdings Studniczka, Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1890 S. 749. — Was den Kopf des Mädchens betrifft, so hatte ich früher (50. Berliner Winckelmannsprogramm, 1890, S. 129) Bedenken an seiner Weiblichkeit und somit an der Zugehörigkeit; ich habe diese inzwischen aufgegeben und habe Beispiele konstatiert, wo auch an sicher weiblichen Köpfen kürzere Löckchen vorne mit der Haarrolle hinten zusammen vorkommen. Der den männlichen Typen immerhin sehr ähnliche Kopf des Mädchens trägt zur Entschuldigung des Pausanias bei.

[2] Vgl. Studniczka, Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1890 S. 749.

Herrin fertig in Ordnung zu bringen. Es ist ein äußerlich wie innerlich vortreffliches Gegenstück zu dem Sklavenjungen der anderen Seite.

Von diesem festen Punkte aus ergibt sich das Übrige leicht. Die Zügel der Gespanne liefen nach hinten und mußten hier irgendwie gehalten werden. Das Vorhandensein der Wagen hat Treu mit Sicherheit aus Jochnägeln, Brustriemen und Deichsellöchern der Pferde erschlossen. Daß dieselben aber von Marmor waren, ist sehr unwahrscheinlich.[1] Marmorwagen mußten beim Herabstürzen in eine Menge Stücke zersplittern; daß man gerade diese ohne Ausnahme alle sorgfältigst aus der Altis und der Umgebung, die wir ausgegraben haben, herausgeschleppt haben sollte, ist fast undenkbar. Wie der Panzer des Pelops aus 81 Metall angesetzt war, werden auch die Wagen aus Bronze bestanden haben. — Die Lenker der Gespanne mußten, da sie auf den Wagen keinen Platz hatten, gegen den Gebrauch hinter denselben auf der Erde kauernd oder sitzend gebildet werden. Der sitzende Mann *L*, der von den Aufstellungen Nr. II und III sowie der neuen Sauerschen hinter dem linken Gespanne an erster oder zweiter Stelle angeordnet wird, kann überhaupt unmöglich in der linken Giebelhälfte gestanden haben; denn hier wendete er dem Beschauer ja gerade seine ungünstigste und ganz vernachlässigte Seite zu und kehrte die gut gearbeitete ab; nicht nur die linke Kopfhälfte, auch die nach rechts sehende Seite des über den Arm fallenden Mantels ist vernachlässigt und bietet eine überaus ungünstige Ansicht. Dieser Umstand ist entscheidend dafür, daß *L* in die rechte Giebelhälfte muß. Hinter das Gespann der linken Seite kann als Lenker nur der kniende Mann *C* und hinter diesem der kniende Jüngling *B* angeordnet werden. Die Armhaltung beider eignet sich vortrefflich dazu, um sie die Zügel fassen und anziehen zu lassen (vergleiche Treu, Jahrbuch 1889 S. 290. 299); diese Handlung, das Ordnen und Halten der Zügel, war offenbar auf die beiden so gleichartig bewegten Gestalten verteilt.

Das Resultat, das sich nun für die rechte Giebelhälfte ergibt, ist zunächst ein überraschendes, bei genauerer Prüfung, wie ich glaube, aber sehr einleuchtendes: der sitzende Mann *L* saß hinter dem sogenannten Greis. Gleich die erste Hauptsache stimmt vortrefflich: *L* hat genau die gleiche Höhe wie *B*, sein Gegenstück. Alle anderen Aufstellungen dagegen geben *L* ein Pendant von wesentlich verschiedener Höhe. — Es stimmen ferner die technischen Hinweise: erst an diesem Platze wird die Vernachlässigung der linken Kopfseite und des Mantels erklärt, da diese Teile der Giebelecke zugewandt und kaum sichtbar waren. Und die von Treu beobachtete eigentümliche Abarbeitung der Unterseite, die davon herrührt, daß die Figur für ihren Standort im Giebel ein wenig zu groß geraten war und unten etwas verkürzt werden mußte, erklärt sich doch offenbar nur, wenn sie unmittelbar unter der Giebelschräge saß,[2] also, da sie in der linken Giebelhälfte

[1] Über die angeblichen Deichselfragmente Sauers vgl. Treu, Jahrbuch 1891, S. 74.

[2] Die Pferdeköpfe, an die Treu denkt, würden ja lange nicht bis zu der Figur hinunterreichen.

nicht gewesen sein kann, aus dem ihr von uns angewiesenen Platze. Endlich ist auch das starke Anziehen des rechten Beines, das Treu mit Recht aus den erhaltenen Faltenzügen folgert, eben hier in dem beschränkten Raume besonders erklärlich.

Bei der früheren falschen Ergänzung der Figur war es freilich unmöglich, sie an diesen Platz zu stellen. Jetzt wissen wir durch Treu, Jahrbuch 1889 S. 294, daß ihr Kopf keineswegs so sehr nach der Seite und in die Höhe blickte und der linke Oberarm lange nicht so hoch erhoben war, als man früher angenommen hatte.[1] Von den Vorderarmen ist leider nichts erhalten; die linke Hand, die ihm Sauer zuteilt, gehört vielmehr nach Treus überzeugendem Nachweis dem sitzenden Greis. Ein linkes Handgelenk aber, das Treu für den Mann in Anspruch nimmt[2] 82 und zu Gunsten seiner Vermutung verwendet, daß er die Pferde halte, ist von durchaus zweifelhafter Zugehörigkeit; ich vermute, daß es dem knienden Lenker *C* angehört, der die Zügel mit beiden Händen in verschiedener Weise anzog, wie das beim Lenken zu geschehen pflegt. Das Motiv des linken Armes des sitzenden Mannes muß, wie schon oben bemerkt, notwendig das Aufstützen eines Stockes gewesen sein, denn ohne eine solche Stütze kann er sich gar nicht aufrecht erhalten, und zwar wird er, wie der Versuch am Modell lehrt, diesen Stock, um sich bequem und sicher zu stützen, nicht hoch, sondern ziemlich niedrig, etwa in der Höhe seines Halses oder Kinnes, fassen. Der rechte Oberarm war etwas angepreßt an die Brust, doch der Unterarm konnte sich freier herausbewegen. Wenn man die Dresdener Restauration des Mannes, an der übrigens die Arme beträchtlich zu dick geraten sind, in dieser Weise noch etwas modifiziert, ergibt sich, daß die Figur trefflich an die von uns angenommene Stelle paßt. Es ergeben sich dann jedoch noch einige weitere Änderungen der Dresdener Aufstellung, die aber lediglich Verbesserungen sein dürften: die meisten übrigen Figuren müssen nämlich mehr nach der Mitte geschoben werden. Die Dresdener Aufstellung, welche den Greis mit dem Scheitel an die Giebelschräge stoßen läßt, schiebt den ganzen rechten Flügel wesentlich mehr in die Ecke als den linken (vergleiche Jahrbuch 1889 Tafel 8 9, 1); es ist das die Folge davon, daß zwei so ungleich hohe Figuren wie *B* und *O* hier als Gegenstücke fungieren. Setzen wir das richtige Gegenstück von *B*, die gleich hohe Figur *L*, ein, so ist jener Fehler unmöglich gemacht; wir erhalten Eckabschlüsse, welche die erste Hauptforderung symmetrischer Anordnung erfüllen, nämlich gleiche Distanzen der sich entsprechenden Figuren von der Mitte zeigen.

Zunächst müssen die liegenden Eckfiguren näher herangeschoben werden, wodurch sie nur lebendiger wirken, als wenn man sie ganz in die Ecke zwängt. Sie haben allerdings sehr reichlich Raum und der Übergang von ihnen zu der

[1] Auch Sauer hat in seiner Skizze, Jahrbuch 1891 S. 10, noch die falsche Ergänzung.
[2] Archäologischer Anzeiger 1890 S. 60. [Olympia III S. 60, 1. 83.]

nächsten Figur ist etwas hart, eher härter zwischen *A* und *B* als zwischen *L* und *P*, wo der linke Arm des Mannes füllend in die Lücke zwischen den beiden Figuren eingreift. Am Westgiebel sind diese Härten vermieden, indem erstens die liegende Eckfigur verdoppelt ist und so den Raum besser füllt, und dann indem die Haltung der nächsten Figur jederseits sich der Giebelschräge besser anschließt.

Vor allem aber müssen die beiden Gespanne nebst den Wagen ein Stück nach der Mitte zu geschoben werden — in der Dresdener Aufstellung um gut 25 cm —, was wiederum sehr günstig wirkt, indem nun die Mittelgruppe[1] etwas zusammenrückt und die Pferdeköpfe nicht durch das unmittelbar über ihnen einschneidende 83 Gesimse getrennt erscheinen. Die Frauen rücken dicht an die Männer heran und der Kopf des hintersten Reliefpferdes folgt, wenigstens an der rechten Seite, wo die Figuren breiter und voller gebildet sind, unmittelbar auf die Frau; links ist mehr Luft und ist hier der spitze Winkel der Basis des hockenden Knaben zwischen die Frau und die Pferde eingeschoben, während rechts vor der Frau und den Pferden eben nur Platz für das kauernde Mädchen ist; so erklärt sich nun auch die Verschiedenheit des Grundrisses dieser beiden Gegenstücke.

Der »Greis« hinter dem Wagen muß ein beträchtliches Stück vorrücken. Den Ausschnitt an seinem rechten Fuße hat Treu (Jahrbuch 1889 S. 285) gewiß richtig erklärt, indem er hier die Wagenplinthe eingreifen läßt. Eine Plinthe von genau derselben Dicke wie die der Pferdegespanne mußten nämlich die Wagen in jedem Falle haben, ob sie nun von Marmor oder, wie ich annehme, von Bronze waren. Treu denkt sich diese Wagenplinthen als Rechtecke, deren Langseiten der Giebelrückwand parallel waren; da indeß nur für die Stelle der Peripherie der Räder, mit welcher sie aufstanden, eine Unterlage nötig war, werden die Plinthen wahrscheinlicher schmale Rechtecke gewesen sein, deren Langseiten rechtwinklig zur Giebelwand liefen; für das vordere Ende einer solchen Plinthe wird das Stück am rechten Fuß des Greises ausgeschnitten sein; dasselbe bezeichnet dann ungefähr die Mitte des Rades. Indem wir also nicht nur das Gespann nebst Wagen nach

[1] In der Aufstellung dieser schließe ich mich ganz an Treu-Studniczka an. Die Unmöglichkeit von Brunn-Six-Sauers Umstellung hat Treu dargetan. — In Bezug auf die Frauen ist übrigens nicht die Tracht als solche das Entscheidende, denn die Tracht von *K* in Jahrbuch 1889 Tafel 8/9, I ist gerade für Kore und *κόραι* nachzuweisen. Entscheidend sind die künstlerischen Gründe: das Zusammenstoßen des rechten Armes von Pelops mit dem linken von *K* wäre unerträglich, während sich jetzt alles aufs beste zusammenschiebt (vgl. Löschcke, Dorpater Programm 1885 S. 5); und ferner paßt das breite stolze Auftreten von *K* sehr gut zur Gattin des Önomaos, nicht aber zu Hippodameia. — Auch im Westgiebel scheint mir ein bisher nicht hervorgehobener künstlerischer Grund die Frage nach der Bedeutung der beiden Frauen zu entscheiden: während die übrigen Frauen fast wie Männer mit den Kentauren ringen, faßt *I′* die Frau an der Brust; offenbar ist dies der geile Eurytion und die Frau die Braut, nach der sich Apollon wenden muß. Das vollere ionische Kostüm, Chiton und Mantel, charakterisiert die Mutter, der offene Peplos die Tochter (vgl. Treu, Archäologischer Anzeiger 1890 S. 60 f.); die Treusche Umstellung der Mittelgruppe wird durch diese Erwägungen also nur bestätigt.

der Mitte zu rücken, sondern auch den Greis so weit vor den Wagen schieben, daß die Achse desselben auf jenen Ausschnitt trifft, erhalten wir völlig ausreichenden Platz, hinter ihm den sitzenden Mann anzuordnen. Es ist aber einleuchtend, wie viel angenehmer es in künstlerischer Beziehung wirkt, wenn die Beine des sitzenden Greises etwas vor den Wagen rücken, als wenn er ganz hinter denselben geschoben wird.

Wer hielt aber die Zügel des Gespannes rechts, die doch, wie wir sahen, nach hinten gingen? Der »Greis« stützte, was Treu nachweist, in der Linken einen Stab auf, der sich als Kentron fassen läßt; die Rechte legt er an den Bart; sie ist durchhöhlt gebildet, so daß es möglich wäre, die Zügel hindurchzuführen; doch weist nichts in der Arbeit darauf hin, daß wirklich ein Gegenstand hindurchging. Vor allem aber scheint es mir sehr unwahrscheinlich und unnatürlich, daß ein Mann, der mit der Rechten die Zügel eines Gespannes hält, gleichzeitig diese Hand an den Bart legen sollte. Ich nehme daher an, daß die Zügel einfach um den Wagenrand geschlungen waren. Wenn ein Kutscher von seinem Wagen abgestiegen ist und das ruhigstehende Gespann warten läßt, ist es allzeit das Natürlichste, daß er die Zügel am Wagen befestigt. Das griechische Gefährt war allerdings sehr leicht, bot aber doch einen gewissen Halt; auch sitzt hier der Kutscher ja unmittelbar neben seinem Wagen, den Blick auf die Pferde gerichtet; sowie er sie unruhig werden sieht, kann er sofort eingreifen.

84 Die Betrachtung des Äußerlichen der Anordnung und Ergänzung der Figuren zu beschließen, vergleichen wir nun die beiden Ecken. Wir haben links zwei Figuren in wesentlich dem gleichen Motive und ebenso rechts; die Asymmetrie, die in der Entsprechung des knienden *C* und des sitzenden *N* liegt, wird hinter diesen einfach noch einmal wiederholt. Die Wiederholung des Kniens und Zügelns links verlangt in der Tat auch die Wiederholung des Sitz- und Stockaufstützmotives rechts. Die beiden Paare entsprechen sich durchaus, nur daß sie eben verschiedene Motive zeigen. Diese müssen aber in der Bedeutung der Darstellung ihren Grund haben.

Treu hat (Jahrbuch 1889 S. 298) darauf hingewiesen, daß nach literarischer wie monumentaler Tradition Önomaos später abfuhr als Pelops, also diesem beim Wettrennen einen Vorsprung gewährte. Mit Recht suchte er eine Andeutung davon im Giebel, wenn auch seine Aufstellung ihm dieselbe kaum gewährte. Ganz anders klar und deutlich finden wir nun durch unsre Anordnung jene Sage ausgesprochen. Die beiden Gespanne stehen angeschirrt zur Wettfahrt bereit. Doch während links eine rege, auf den unmittelbaren Beginn des Rennens gerichtete Tätigkeit herrscht und die jugendlichen Genossen des Pelops die Zügel erfassen und ordnen, so sehen wir rechts nichts als ein ruhiges Zuwarten; die Zügel sind noch um den Wagen geschlungen und die beiden Männer im Dienste des Önomaos, die jenen knienden drüben entsprechen, haben sich ruhig auf die Erde niedergelassen und stützen ihre Stäbe auf. Der vordere, der die Pferde im Auge behält, sitzt in bequem

zuwartender Haltung und stützt den Kopf dabei auf die rechte Hand. Mit Recht hat Flasch bemerkt (Baumeisters Denkmäler II S. 1104 AA), daß diese Figur kein Greis ist, wie er gewöhnlich genannt wird. Der Typus des Greises ist ein ganz anderer in der den Giebeln zeitgenössischen Kunst; ihm sind Hakennase, eingefallene Wangen und vor allem schwaches Untergesicht mit kümmerlichen Bartstoppeln charakteristisch, im vollen Gegensatz zu dem überaus sinnlichkräftigen vollbärtigen Untergesichte unseres Mannes. Die Glatze desselben ist keine andere, als welche die jugendkräftigsten Silene im fünften Jahrhundert immer haben. Auch gehört auf attischen Vasen des strengen Stiles der glatzköpfige Mann, der mit Jünglingen in Gelage und Komos schwärmt und aufgeregt den Flötenbläserinnen nachstellt, zu den beliebteren Typen. Noch näher liegt in Olympia aber der Hinweis auf die Kentauren des Westgiebels; jene kühnen Freier schöner Frauen haben im wesentlichen dieselben Köpfe, die nur weniger edel sind. Die Beschuhung paßt ebenfalls sehr gut zur Charakterisierung des sinnlichen Schlemmers. Kein Zweifel, daß die Figur, wie Kekulé zuerst gesehen hat, Myrtilos zu benennen ist,[1] den es nach der schönen Hippodameia gelüstet und der Verrat im Sinne führt.

Sein hinter ihm sitzender Genosse, der augenblicklich nichts zu tun hat, indem ja jener andere die Pferde im Auge behält, wendet sich um und blickt heraus, etwas nach oben. Seine Miene scheint, soweit das Erhaltene des Gesichtes mit seinen Falten urteilen läßt, Besorgnis auszusprechen. Ich glaube, es ist eine wirklich antik und im Sinne der älteren Zeit gedachte Erklärung, wenn ich an- 85 nehme, daß dieser Mann ein unerwartetes Vogelzeichen erblickt, das ihm zur Linken unheilverkündend erscheint. So erst scheint mir seine Bewegung natürlich, und voll verständlich zu sein, während sie bei allen bisherigen Erklärungsversuchen gezwungen und unklar erschien. Den rechten Unterarm des Mannes denke ich mir mit einer das Staunen begleitenden Gebärde erhoben. Ich sehe keinen Mantis von Profession in ihm, er ist nur ein Genosse des Myrtilos, Dienstmann des Önomaos wie dieser, genau entsprechend dem zweiten der Pelops Wagen beigegebenen Leute. Er befindet sich ja auch nicht an einem Oionoskopeion; der Vogelflug war für einen jeden vor einem Unternehmen bedeutsam. Die lebhafte und unbequeme Wendung, welche der Mann nach seiner Linken macht, der besorgte Blick, mit dem er heraus an den Himmel schaut, und die zu ergänzende Geste der Rechten mochten dem antiken Beschauer keinen Zweifel an der Absicht des Künstlers lassen. Der Mann ist neben dem »sinnenden Greis« ohne Zweifel seine beste Schöpfung im Giebel; beide sind in durchaus eigenartigem, ausdrucksvollem, nur für diesen Fall erfundenem *σχῆμα* dargestellt. Durch die Wendung des Oberkörpers an unserem Vogelschauer hat der Künstler eine wirksame Abwechslung und einen viel lebendigeren Rhythmus in diese rechte Giebelecke gebracht, als

[1] Der Taraxippos Pausanias VI, 20, 17 ist immerhin ein Zeugnis für die Myrtiloslegende in Olympia, wenn auch ungewisser Zeit (vgl. Löschcke, Dorpater Programm 1885 S. 14).

er es auf der anderen Seite vermochte. Doch hat er für die äußere Symmetrie der Hauptlinien nachdrücklich gesorgt. Man beachte nur, wie sämtliche nicht stehenden oder liegenden Figuren der rechten Giebelhälfte ihr rechtes Bein im Knie gebogen aufstellen und ebenso die entsprechenden Gestalten der linken Hälfte je ihr linkes Bein.

Dennoch besteht allerdings eine deutlich fühlbare Ungleichheit zwischen den beiden Giebelhälften, indem rechts alles breiter und massiger ist als links. Dies findet aber seine vollständige Erklärung in dem Streben des Künstlers, zu charakterisieren. Wie vortrefflich ist ihm der Gegensatz des breitspurigen trotzigen Auftretens des Önomaos gegenüber der Bescheidenheit des Pelops gelungen; und ganz gleichartig ist der Gegensatz in der breiten, sich pomphaft entfaltenden Erscheinung der Sterope und der schmalen, sich in sich zusammenschließenden Figur der Hippodameia. Es ist aber nur eine Weiterführung des in der Mitte angeschlagenen Grundtones, wenn nun auch hinter den Rossen hier größere Breite und Fülle, dort schmälere schlankere Erscheinung herrscht. Der Künstler charakterisiert weiter, indem er hier als Gefolge des Önomaos zwei ältere Leute darstellt, die wartend an der Erde sitzen, weil ihr Herr dem Gegner einen Vorsprung gönnen will; drüben knien die jüngeren Genossen des jugendlichen Pelops in voller Tätigkeit.

Das faktische Übergewicht der Seite des Önomaos wird übrigens für die Phantasie dadurch wieder ausgeglichen, daß Zeus, die überragende Hauptfigur, den Kopf nach Pelops Seite wendet.

Der Künstler hat, wie mir scheint, den wesentlichen Inhalt der Sage völlig deutlich wiedergegeben. In polygnotischer Weise stellt er nicht den Höhepunkt der äußeren Aktion dar, sondern läßt die Personen in bedeutungs- und ausdrucksvollen Stellungen noch ruhig versammelt sein. Das Opfer des Önomaos hat er 86 als unwesentlich nicht dargestellt;[1] aber er hat ihn und seine Partei, sein Zögern und namentlich die Person des Myrtilos charakterisiert. Und zwei besonders bedeutungsvolle Motive sind es, daß eben der eine unbeschäftigte Geleitsmann des Önomaos das unheilverkündende Vogelzeichen erblickt und in demselben Augenblicke Zeus, der es gesendet, bestätigend und entscheidend das Haupt dem Gegner zuwendet. Auch der Verrat des Myrtilos erscheint so als durch den Ratschluß des Zeus gewollt.

Noch sei auf einen feinen Zug aufmerksam gemacht, den ich hier darin sehe, daß die vor den Pferden hockenden Gestalten nur unbedeutende Nebenfiguren sind, welche die Aufmerksamkeit in keiner Weise von den in der Mitte versammelten Hauptpersonen abziehen. Diesen Vorzug hat nur unsere Aufstellung; auch empfinden wir jetzt, wie gerade an dieser Stelle durch ungleiche Höhe

[1] Nur Önomaos selbst konnte es darbringen und dieser tut es evident nicht. Treu hat auch völlig Recht, indem er den Altar bestreitet.

unsymmetrisch wirkende Figuren unerträglich störend wären, während es kaum bemerkt wird, daß hinter den Pferden der zurückgelehnt sitzende »Greis« etwas niedriger ist als der kniende Mann links.

Anderer Ansicht war allerdings die antike Erklärung, die uns bei Pausanias vorliegt; denn sie sieht Hauptfiguren in jenen Gestalten vor den Pferden. Offenbar suchte der antike Erklärer unter den jederseits außer den Haupthelden vorhandenen vier Figuren vor allem die aus der Sage bekannten beiden Wagenlenker zu finden; als solche sofort kenntlich war aber keine der Statuen; denn hinter den Pferden sah man jederseits ein gleichartiges Paar, nicht aber, was man suchte, je einen einzelnen distinguierten Wagenlenker; daher nahm man denn die Einzelfiguren vor den Pferden für diese; jene Paare aber wußte man nur als mit der Wartung der Pferde betraute dienende Männer anzusehen. So konnte man aber wenigstens die ganze Mittelgruppe bis zu den Pferden mit mythologischen Namen belegen; die vornehmen Wagenlenker, so dachte man offenbar, müssen in nächster Nähe der Haupthelden sein; sie warten, bevor das Rennen beginnt, ruhig vor den Pferden, mit deren Beaufsichtigung sie das Gefolge beauftragt haben. Das an die Wagenlenkertracht erinnernde lange Gewand des Mädchens und seine der männlichen gleiche Haartracht erleichterte diese falsche Deutung, welche in ihrer Oberflächlichkeit nicht nur die Weiblichkeit des einen »Lenkers«, sondern auch das für den anderen doch sehr unpassende knabenhafte Alter völlig übersah.[1] Den Gedankengang aber, der zu diesem falschen Resultate führte, haben wir noch vollständig nachweisen können. Dies ist alles, was man von uns verlangen kann. Denn durchaus unmethodisch wäre es, zu verlangen, daß wir statt der erhaltenen Skulpturen selbst die Erklärung bei Pausanias zur Grundlage für die Anordnung der strittigen Figuren um die Pferde machten; wer glaubt, von vornherein wissen zu können, welche der betreffenden Figuren von dem antiken 87 Erklärer für die Wagenlenker angesehen wurden, folgt nur seiner willkürlich vorgefaßten Meinung.

Die namengebende Erklärung der Alten, die bei den Figuren hinter den Pferden innehielt, setzt wieder ein bei den Eckfiguren. Wir dürfen diese nicht ganz übergehen; es sind zwei Jünglinge, die an der Erde liegen und mit lebhafter Teilnahme nach der Mitte blicken. Pausanias nennt sie Kladeos und Alpheios; aber wie oberflächlich seine Deutung des Giebels war, haben wir bereits bemerkt, und im Westgiebel benennt er den Apollon Peirithoos. Die Zweifel an Alpheios und Kladeos, die zuerst Kekulé geäußert hat, sind mir zur Gewißheit geworden. Jene Deutung auf die Flußgötter entspringt ja lediglich hellenistisch-römischer

[1] Diese beiden Versehen des antiken Erklärers bleiben bei jeder Anordnung bestehen; denn Pausanias nennt außer den beiden Wagenlenkern jederseits hinter den Pferden zwei ἄνδρες, also ist der Knabe ebensowenig erkannt worden wie das Mädchen. — Daß das Versehen mit dem Mädchen sich bei der Anordnung desselben vor den Pferden am ehesten erklärt, ist schon von Kekulé bemerkt worden.

Anschauung. Seltsam ist es, wie man sie neuerdings zu begründen gesucht hat, nämlich aus dem Westgiebel des Parthenon, während umgekehrt für die Erklärer des Parthenon die einzige feste Basis jene Pausaniassche Deutung der olympischen Figuren ist. Die Unstatthaftigkeit der Flußgötter am Parthenon habe ich kürzlich hervorgehoben und eine neue Deutung jener Figuren versucht.[1] In den liegenden Jünglingen von Olympia konnte kein Zeitgenosse des Künstlers Flußgötter erkennen; er sah in ihnen gewiß nur das, was sie sind, müßige Zuschauer, die indeß durch ihre Neugierde das Gefühl der Bedeutung des Vorgangs im Betrachter verstärken. Der untätige Zuschauer gehört bekanntlich gerade in der älteren griechischen Kunst zum Vorrat der beliebten Typen, wenn er auch nicht die hohe künstlerische Bedeutung erlangt hat wie in der italienischen Kunst des Quattrocento. Für unsere Jünglinge wird der Künstler sich die Vorbilder von den Wällen des Stadions und Hippodroms zu Olympia geholt haben, wo genug der Zuschauer so im Grase liegen mochten, um dem Schauspiele der Wettkämpfe mit neugieriger Teilnahme zu folgen.

Aber die Eckfiguren des Westgiebels sind doch sichere Nymphen? — Auch sie sind ja nur so genannt, weil man die Flußgötter des Ostgiebels für sicher hielt und zu ihnen Gegenstücke wünschte. — Aber ihre »Idealtracht«? — Da antworte ich mit der Frage: für welche göttlichen Frauen ist denn um die Mitte des fünften Jahrhunderts die Halbnacktheit die ihnen zukommende »Idealtracht«? Nicht einmal für Aphrodite und ihr Gefolge, und ebenso wenig für die Nymphen, welche das ganze fünfte Jahrhundert nur vollbekleidet kennt. — Und ferner muß man Löschcke zugeben, daß, wer die Eckfiguren als Nymphen deutet, auch die aufs engste mit ihnen verbundenen alten Frauen für gleichartige göttliche Wesen halten muß. Die sind aber, wie die Pfühle des Hochzeitssaales, auf denen sie liegen, unwiderleglich zeigen, sichere Dienerinnen. Dann sind auch die Mädchen der Ecken nichts anderes, und ihre Hauben passen jedenfalls sehr gut dazu. Mich dünkt, daß, wie jene alten Frauen den Typus der greisen Schaffnerin im ionischen Epos, den Typus der Eurykleia wiedergeben, so die jungen Mädchen der Ecken den losen Mägden entsprechen, welche dem Fremdenbesuch im Herrenhause leicht gewogen sind; und für die scheint mir die nachlässige Kleidung eben charakteristisch zu sein.

[1] März-Sitzung der Archäologischen Gesellschaft; siehe unten im Anzeiger [1891 S. 70. Meisterwerke S. 232].

ANHANG

(ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER 1891)

Daß Treus Anordnung des sitzenden Mannes im olympischen Ost- 93
giebel vor den Rossen nicht richtig sein kann, geht aus seinem neuen Versuche einer Erklärung der Figur (Jahrbuch 1891 S. 102 f.), wie mir scheint, besonders deutlich hervor. Treu muß jetzt zugeben, daß das linke Handgelenk, auf welches er früher bei seiner Deutung des Mannes als Rosselenker entscheidendes Gewicht legte, diesem nicht angehören kann, und daß er sich vielmehr auf einen Stock gestützt haben muß. Die Zügel soll er nun »frei und leicht« nur mit der Rechten gehalten haben, und zwar nur die Zügel des einen Beipferdes, während die der anderen drei Rosse »am Wagenrand oder Joch« befestigt waren. Ein unklarer, dem wirklichen Brauche völlig widersprechender und deshalb unmöglicher Fall. Wenn die Rosse angeschirrt waren — und dies ist eine sichere Tatsache —, 94
so müssen sämtliche Zügel, um den Jochnagel geschlungen, nach hinten geführt sein. Wäre das eine Beipferd, wie Treu annehmen muß, noch nicht angeschirrt, so könnte es auch nicht so wie angeschirrt neben den anderen Rossen stehen, und es müßte ferner eine Person da sein, die für seine Anschirrung sorgt, aber nicht ein untätig sitzender Mann, der zwar eine unbequeme Wendung macht, doch nicht um nach den Pferden, sondern um aus dem Giebel ins Freie heraus zu sehen.[1]

Indem ich *L* den Stock ziemlich niedrig fassen lasse, wird seine Haltung dadurch nicht mehr »gezwungen« (S. 99), im Gegenteil, sie wird mit jedem Zoll, um den man *L* den Stock höher fassen läßt, unbequemer und unsicherer.

An meiner Annahme betreffend des Einschnitts am Fuße von *N* halte ich fest. Es griff ja nicht das Stück der Wagenplinthe, das von der Radperipherie berührt ward, ein — oder sollte Treu dies annehmen, so würde er eben die Figur so weit vorrücken, als ich es wünsche —, sondern eine Verlängerung der Plinthe, die ebensogut nach der vorderen Giebelwand als nach der Giebelecke zu sich erstreckt haben kann. Bei meiner Annahme, wo *N* vor den Wagen gerückt wird, ist auch das Abnehmen seines Fußes eher noch verständlich als bei Treus Anordnung.

S. 103. *B* ist keineswegs ein »Knabe« wie *E*, sondern ein Jüngling.

---

[1] Er sieht lediglich an den Himmel heraus. Bei seiner Bemerkung über die »Wassernase des Giebelgeisons« S. 100 vergißt Treu, daß die Figuren doch nicht von oben, sondern recht tief von unten gesehen wurden.

S. 105. Die die Flußgötter charakterisierenden »Abzeichen«, welche Hypsas und Selinus auf sizilischen Münzen halten und die in die Hände der olympischen Eckfiguren ergänzt werden sollen, möchte ich genauer bezeichnet wünschen. Nur die Hörner und die Beischriften machen sie auf jenen Münzen kenntlich; diese beiden Dinge waren in Olympia aber gerade nicht vorhanden.

Ich kann kaum annehmen, daß Treu sich der zahlreichen halb- und ganznackten menschlichen Frauen in der älteren griechischen Kunst gar nicht erinnern sollte.[1] Auf den Nachweis halbentkleideter Nymphen aus dieser Epoche muß ich noch warten.

[1] Vergleiche zu den Westgiebelmädchen in bloßem Mantel und Haube nur zum Beispiel Philologus XXVI, Tafel 2, 1 = Klein, Euphronios[2] S. 110 [= Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei II Tafel 71 S. 63].

ZUM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS IN OLYMPIA

(BERLINER PHILOLOGISCHE WOCHENSCHRIFT 1892, Nr. 41 und 42)

1282

Die eingehende neue Besprechung, welche G. Körte der Frage nach der Aufstellung der Ostgiebelfiguren in Olympia hat zu Teil werden lassen [vergleiche Berliner Wochenschrift 1892 S. 983 ff. 1046 ff.], macht es mir zur Pflicht, die Ansichten, die ich früher in dieser Sache geäußert habe (Jahrbuch des archäologischen Instituts VI, 1891, S. 76 ff. [oben S. 280]; Archäologischer Anzeiger 1891, S. 93 f. [oben S. 293]), nicht im Stiche zu lassen, sondern, soweit es in aller Kürze geschehen kann, wenigstens die Punkte hervorzuheben, die für mich in der Frage entscheidend sind. Ich tue dies nicht ohne Widerstreben und würde, wenn es meine Überzeugung zuließe, weit lieber der warmen Verteidigung zustimmen, welche die Aufstellung von Curtius durch Körte gefunden hat, indem ich mich gerne auch in dieser Frage einig wüßte mit dem Begründer all unserer olympischen Entdeckungen und Forschungen, dem Manne, dem mich Dankbarkeit und Verehrung in besonderem Maße verbinden.

Körte erwähnt mit keinem Worte einen Punkt, auf den ich besonderes Gewicht gelegt habe und der mir von entscheidender Bedeutung ist. Die linke Körperhälfte des an der Erde sitzenden Mannes (*C* bei Curtius, *L* bei Treu) ist in der Ausführung vernachlässigt; sie kann nach dem in beiden Giebeln ganz konstanten Gesetze, das auch Körte (S. 986) zugibt, nicht dem Beschauer zugewendet gewesen sein. Die Aufstellung der Figur in der linken Giebelhälfte — also wie bei Curtius und Kekulé — ist dadurch völlig ausgeschlossen; denn er würde dort die ganz vernachlässigte, roh gearbeitete und geradezu häßliche Ansicht dem Beschauer zuwenden, dagegen die andere, sehr schön und sorgfältig gearbeitete abkehren. Treu versetzt ihn nun in die rechte Giebelhälfte, aber an den Platz vor die Pferde, unmittelbar neben der Mitte, wo bei der richtigen, von Treu selbst nachgewiesenen Wendung des Kopfes die nur aus dem Rohen gehauene linke Kopfhälfte noch in störendster Weise dem Beschauer in die Augen fallen mußte. Schon deshalb muß die Figur weiter nach rechts rücken; da bleibt aber natürlich einzig der Platz, den ich ihr angewiesen habe. Hier allein sind die schlecht gearbeiteten Stellen kaum sichtbar, weil der Giebelecke zugekehrt; außerdem findet hier auch die Abarbeitung der Unterseite der Figur ihre volle Erklärung (vergleiche Jahrbuch 1891 S. 81 [oben S. 285]).

Diese meines Erachtens unumgängliche Umstellung der einen Figur hat aber die notwendige Folge, daß auch die anderen Gestalten eben die Plätze erhalten, die ich ihnen angewiesen habe; es bleibt dann gar keine Wahl mehr.

1283 Eine zweite Betrachtung, die, ganz unabhängig von der ersten, doch genau zu derselben Aufstellung führt, geht von der Frage aus, welche Figuren vor die Pferde zu setzen sind. Die beiden Aufstellungen von Curtius und Treu sind zu einer Zeit entstanden, als man noch annahm, die vier Pferde ständen jederseits lose, unangeschirrt und ohne Wagen bereit. Es war dann nicht nur natürlich, sondern notwendig, sie, wie Curtius es tat, von vorne an den Zügeln halten zu lassen; und Treu ließ dies wenigstens auf der einen rechten Giebelhälfte so geschehen. Später ist nun aber — von Treu selbst — der auf zahlreiche, früher nicht beachtete tatsächliche Indizien gestützte Nachweis geliefert worden, daß die Pferde vielmehr, und zwar auf beiden Seiten in genau derselben Weise, völlig angeschirrt vor die Wagen gespannt waren, und daß demgemäß alle Zügel über das Joch weg nach hinten liefen. Treu ist in Folge davon Schritt für Schritt von seiner früheren Annahme zurückgewichen. Hatte er erst den sitzenden Mann, den er vor die Pferde rechts stellt, alle Zügel derselben halten lassen, so beschränkte er dann dessen Tätigkeit auf das vordere Beipferd oder höchstens noch ein Jochpferd (Jahrbuch 1889 S. 292), deren Zügel er mit beiden gehobenen Händen gehalten haben soll. Später mußte er zugeben, daß der Mann sich mit der Linken auf einen Stock gestützt hat; er sollte nun mit der Rechten nur die Zügel des vordersten Beipferdes gefaßt halten (Jahrbuch 1891 S. 102). Noch später gibt er zu, daß auch diese Zügel nach hinten laufen, meint aber, daß der Mann doch hereingreifen könne (Archäologischer Anzeiger 1891 S. 142): eine ganz verzwickte und verzweifelte Annahme, wenn man sie sich lebendig macht; auch müßte dann doch wenigstens der rechte Oberarm in die Höhe gehen, was die Haltung freilich noch gequälter machen würde. Statt zurückzuweichen und zu modifizieren, hätte Treu eben seinen ursprünglichen Gedanken aufgeben müssen. — In ähnlicher Weise sieht sich nun Körte, indem er Curtius' Aufstellung verteidigt, genötigt, von deren Grundgedanken zurückzugehen, kommt dabei aber nicht minder zu unmöglichen Dingen. Er muß die völlige Anschirrung der Pferde an die Wagen zugeben; um aber den knienden Figuren, die nach Curtius sich vor den Pferden befinden, etwas zu tun zu geben, läßt er sie — nicht die Zügel, was, wie er zugibt, unmöglich ist, sondern nur ein Leitseil und zwar nur eines Pferdes, je des linken Beipferdes, halten, das dadurch als das beim Laufe wichtigste bezeichnet werden sollte. Aber wenn es dies auch war, so bedurften doch die anderen ebensoviel oder ebensowenig des Haltens. Die von Körte angenommene Handlung wäre eine vollkommen zwecklose; er wird als Kundiger selbst zugeben müssen, daß der Mann mit seinem Leitseil in der Hand nicht die geringste Gewalt über die Pferde, nicht einmal über das eine Beipferd, an dem es angebracht ist, geschweige denn über die anderen hat. Dann aber ist es auch an sich unwahrscheinlich und

durch kein einziges Beispiel zu belegen, daß man den fertig angeschirrten Pferden noch die Leitseile gelassen hätte. Das Leitseil kommt ausschließlich bei unangeschirrten Pferden vor. Die an den Wagen geschirrten Rosse konnten, sollten sie von vorne gehalten werden, nur durch stehende Personen, welche nahe dem Gebisse in die Zügel faßten, gehalten werden; solche existieren aber nicht unter den Giebelfiguren. Der Versuch Körtes, die Aufstellung der knienden Figuren vor den Pferden zu retten, führt ihn zu unannehmbaren Resultaten und beweist nur, daß jene, die ursprünglich von der jetzt nicht mehr zutreffenden Annahme, daß die Pferde unangeschirrt wären, ausging, nunmehr aufzugeben ist. Dazu kommt noch vieles andere, wie daß die beiden knienden Jünglinge sich nicht als Gegenstücke eignen, weder nach Stellung noch nach ihrer Größe, daß der Kopf des einen so gesenkt ist, wie es weder durch die vorausgesetzte Handlung noch durch den Giebelplatz erklärt wird u. a. 1284

Wir müssen vielmehr schließen: da die Zügel der Pferde alle nach hinten gehen, und da unter allen Figuren des Giebels keine existieren, welche die so angeschirrten Pferde von vorne gehalten haben können, so müssen die Plätze vor den Pferden durch Figuren besetzt werden, die nichts mit denselben zu tun haben. Die unmittelbare Nähe der in strengster Symmetrie gehaltenen Mittelgruppe verlangt zugleich auch hier möglichst symmetrische, namentlich gleich hohe Gestalten. Diese Bedingungen erfüllt nur der hockende Knabe und das kniende Mädchen. Setzen wir aber diese vor die Pferde, so ergibt sich genau dieselbe Aufstellung, die wir vorhin, von ganz anderem Ausgangspunkte her, gefunden haben. Es bleibt auch hier keine weitere Wahl. Der sitzende Mann kommt auch auf diese Weise mit Notwendigkeit an die Stelle, die wir ihm oben angewiesen. Daß er sich an dieser Stelle neben dem so ähnlichen sitzenden »Greis« besonders schön ausnehme, behaupte ich nicht, ebensowenig wie auf der anderen Giebelhälfte die Wiederholung desselben Motivs bei den Knienden schön ist. Aber die Forderungen unseres subjektiven Geschmacks dürfen doch erst dann bei der Aufstellung in Frage kommen, wenn allen objektiven Indizien Genüge geschehen ist.

Meine Aufstellung hat nun aber noch zwei wichtige Vorzüge, die keiner anderen zukommen und die auch den, der ihr mißtrauisch gegenübersteht, geneigter machen müssen. Erstlich erreichen wir nur durch sie die größte Gleichheit in der Höhe der sich entsprechenden Figurenpaare, die mit den vorhandenen Statuen überhaupt zu erreichen ist; dabei differiert nämlich nur die Höhe eines einzigen Paares — die zunächst hinter den Wagen befindlichen Personen — um ein weniges. Bei den übrigen Aufstellungen differieren teils alle drei in Betracht kommenden Paare (so bei Treu und Kekulé), teils zwei (bei Curtius) recht wesentlich. 1314

Zweitens erhält man durch sie die beste Erklärung der Worte, mit denen Pausanias die strittigen Figuren beschreibt, und seines Irrtums in Bezug auf das Mädchen. Pausanias sieht in den zwei Einzelfiguren vor den Pferden die aus 1315

der Sage bekannten beiden Wagenlenker; hinter den Gespannen aber faßt er die zwei zwischen diesen und den Eckfiguren befindlichen Figuren auf jeder Seite als ein Paar, als je eine Gruppe von δύο ἄνδρες zusammen und erklärt dieses Paar von zwei Männern jederseits als Pferdewärter, als Hippokomen der beiden Helden. Nur unsere Aufstellung bietet nun hinter beiden Gespannen wirklich jederseits ein durch Gleichartigkeit der Erscheinung eng verbundenes Paar von Männern, die sich auf die Pferdewartung beziehen ließen. Alle anderen Aufstellungen stellen starke Ansprüche an Pausanias' Gedankenlosigkeit, die stärksten die von Curtius, bei der es kaum faßlich ist, wie Pausanias die zwei betreffenden Figuren der linken Seite — wo das Mädchen sich nach der Ecke wendet — sollte als ein Paar von Männern zusammengefaßt und auf die Pferdewartung bezogen haben. Die Einzelfiguren der Wagenlenker der Sage suchte Pausanias oder sein Gewährsmann eben deshalb vor den Pferden, weil er hinter denselben nur zwei Paare zweier gleichartiger Figuren fand, und dann wohl auch, weil er sie zunächst den Helden vermutete. Vor allem aber wird der lange Chiton des Mädchens Anlaß gewesen sein, hier einen Wagenlenker anzunehmen. Daß die von ihm für die Lenker gehaltenen Figuren irgend etwas mit den Pferden zu tun hatten, sagt Pausanias nicht, und die Forderung von Körte, daß dies der Fall war, ist hinfällig, da wir andere ausreichende Gründe für Pausanias' Irrtum nachgewiesen haben.

Indess Körte sieht mit Curtius dessen Aufstellung als schon durch die Fundumstände[1] gesichert an. Allein dieses kann ich so wenig zugeben, wie es die Augenzeugen dieser Fundumstände selbst behaupten wollen (vergl. Jahrbuch 1891 S. 98). Wenn nach dem Zeugnisse dieser und anderer mit den örtlichen Verhältnissen genau Vertrauter auch nur die Möglichkeit besteht, daß die vor der Nordostecke gefundenen drei Statuen sich nicht in unberührter Fall-Lage befanden, sondern ganz oder teilweise aus derselben entfernt und verbaut waren, so kann von einem sicheren Fundamente, auf dem jede Aufstellung der Figuren zu ruhen habe, offenbar nicht die Rede sein. Jene Möglichkeit kann aber niemand leugnen. Insbesondere ist die Möglichkeit, daß der relativ kleine Torso des hockenden Knaben, der in zwei Stücken gefunden ward, eine Strecke weit verschleppt ist, eine unleugbare. Es ist hierbei gleichgültig, ob wir, wie ich es tue, diese Verschleppung und die Verbauung mit Treu für wahrscheinlich halten; die vorhandene und durch nichts zu beseitigende Möglichkeit genügt allein, um den Fundumständen den Charakter als sichere Grundlage der Aufstellung zu nehmen.

Körte ist auch auf die Deutung näher eingegangen. Hier zeigt sich ein neuer Vorzug meiner Aufstellung; allein durch sie lassen sich die Figuren leicht und ungezwungen erklären: die vor den Pferden Hockenden sind sichtlich dienende Nebengestalten; die Paare jederseits hinter den Wagen sind das Geleite der Helden,

[1] Vergleiche Treus Bemerkungen Wochenschrift Nr. 38 S. 1154.

und die Eckfiguren die neugierigen Zuschauer des sich vorbereitenden Rennens. Bei Treus Aufstellung ist das Mädchen ganz unerklärlich, bei Curtius und Kekulé sind die beiden vorletzten Figuren unverständlich, und die bisherigen Deutungen sind doch nur ein Raten.

Körte schließt sich im übrigen zumeist an Löschcke an. Auch er ist der 1316 Meinung, daß die Version dargestellt sei, wonach Pelops durch die ihm von Poseidon geschenkten Flügelrosse gesiegt habe. Allein der Giebel stellt ja ganz unzweifelhaft dar, daß Pelops durch die Gunst und den Willen des Zeus siegen wird, und seine Rosse unterscheiden sich in nichts von denen des Gegners. Damit ist aber die herrschende Legende vom Verrate des Myrtilos sehr wohl vereinbar: auch dieser Verrat, so müssen wir denken, liegt im Ratschluß des Zeus, er ist das Mittel, durch das er Önomaos verderben, Pelops erhöhen will (vergl. Jahrbuch 1891 S. 86 [oben S. 290]). Die Charakterfigur des kahlen Mannes auf der Seite des Önomaos verlangt eine Deutung aus der Sage heraus: hier paßt nur Myrtilos. Er wird natürlich nicht mitfahren; denn, wie Körte mit Recht bemerkt (S. 1048), fahren die Helden allein, nur Pelops mit Hippodameia; deshalb ist Myrtilos auch nicht in der Wagenlenkertracht. Die übrigen Nebenfiguren sind nicht so individualisiert und die Sage bietet uns auch keine Namen für sie. Auf Götter zu raten, wie auch Körte es tut, ist ein verfehltes Beginnen. Wie die Sage dargestellt ist, hat hier kein anderer Gott neben Zeus etwas zu tun. Die einzigen, die sonst der Sage nach erwartet werden könnten, Pelops' Beschützer Poseidon und etwa noch Önomaos' Vater Ares sind hier durch Zeus' entscheidendes Auftreten ausgeschlossen. Gottheiten aber, die nur zur Lokalbezeichnung eingeführt wären, wie die, die man hier vermutet hat, gibt es in der Kunst des fünften Jahrhunderts nicht; wenigstens sehe ich nicht, daß sie irgendwo sicher nachgewiesen wären.

Wenn Körte S. 1050 sich Treu anschließt und meint, es stehe nicht fest, ob die Jünglinge in den Ecken nicht Abzeichen hielten, welche sie als Flußgötter charakterisierten, so übersieht er dabei wohl, was ich Archäologischer Anzeiger 1891 S. 94 [oben S. 294] gegen Treu bemerkt habe: die jugendlichen Flußgötter Hypsas und Selinus der sizilischen Münzen, auf die man sich beruft, werden nur durch die Hörner oder die Beischriften als solche kenntlich; und diese beiden Dinge waren an den olympischen Figuren sicher nicht vorhanden. Treu hat darauf ebenda S. 142 freilich gemeint, die Abzeichen der Flußgötter in Olympia könnten »Schilfstengel« gewesen sein, »wie sie der gleichzeitige Selinus bei P. Gardner, Types of Greek Coins Taf. 2, 15—16, hält«. Allein dies ist ein offenbarer Irrtum von Treu. Der Zweig, den Selinus und Hypsas auf jenen Münztypen halten, ist ja bekanntlich ein Lorbeerzweig, der zu dem Opfer gehört, das sie darbringen und der deshalb auch richtig als Lustrationszweig bezeichnet wird; mit der Bedeutung als Flußgott hat er gar nichts zu schaffen; diese wird nur durch Hörner oder Inschrift oder beides kenntlich gemacht. Es bleibt dabei, daß

die Eckfiguren in Olympia nach unserer Kenntnis der Kunst des fünften Jahrhunderts von niemand in jener Zeit als Flußgötter erkannt werden konnten; dagegen genügte der Spätzeit allerdings das bloße Motiv des Liegens zu jener Deutung. Gegen meine Erklärung der Figuren als typische Vertreter der Zuschauer bei den Spielen bemerkt Körte (S. 1051), daß ihr formloses Benehmen der Heiligkeit des Ortes und der Handlung nicht entsprechend sei. Allein er bedenke die Primitivität des olympischen Stadions, das keine festen Sitze hatte und wo die Zuschauer einfach »auf den mit Rasen bewachsenen Wällen« Platz nahmen (Borrmann in Olympia, Textband II, 1 S. 64). Da mag gewiß mancher oben auf dem Wall im Grase gelegen haben. Daß natürliche und bequeme Körperhaltungen den Alten selbst bei feierlichen Vorgängen nicht anstößig erschienen, zeigt ja zum Beispiel der Parthenonfries deutlich genug.

DER OSTGIEBEL DES OLYMPISCHEN ZEUSTEMPELS

(SITZUNGSBERICHTE DER PHILOS.-PHILOL. KLASSE DER KGL. BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1903)

421 Seit einem Vierteljahrhundert bildet die Aufstellung der Statuen des Ostgiebels von Olympia ein Problem, an dessen Lösung von den verschiedensten Seiten und mit der größten Anstrengung fast unablässig gearbeitet worden ist. Groß ist die Zahl der Gelehrten, die mutig in die Arena gestiegen sind und den Kampf mit dem dunkeln Rätsel aufgenommen haben. Ich selbst habe zu verschiedenen Malen mich unter die Streiter gemischt.[1]

Die monumentale Publikation der Ergebnisse der Ausgrabungen von Olympia, der 1897 erschienene dritte Band „Olympia", schloß mit einer Dissonanz, mit dem Gegensatze der zwei Aufstellungen von Ernst Curtius und Georg Treu, die beide ihre von Anfang an eingenommenen gegensätzlichen Stellungen unverrückt festhielten. Kurz darauf erschien die ausführliche Begründung einer neuen Anordnung von K. Wernicke im Jahrbuch des Archäologischen Instituts Band XII, 1897, S. 169—194, die in Comparetti einen Anhänger fand (Strena Helbigiana 422 S. 44 ff.). In dem 1901 erschienenen dritten Bande der großen kommentierten Ausgabe des Pausanias von Hitzig und Blümner findet man die verschiedenen Aufstellungen und Deutungen am übersichtlichsten zusammengestellt (S. 322 ff., Tafel 3. 4); die beigegebenen Tafeln sind aus dem Jahrbuch 1897 wiederholt, aber die Figuren sind hier in einheitlicher Weise mit Buchstaben bezeichnet, was die Benutzbarkeit erhöht. Wir gebrauchen im Folgenden der Kürze halber dieselben Buchstaben für die Figuren und wiederholen auf S. 424 [S. 302] die Abbildungen der drei letzten und wichtigsten Aufstellungen von Treu, Curtius und Wernicke.

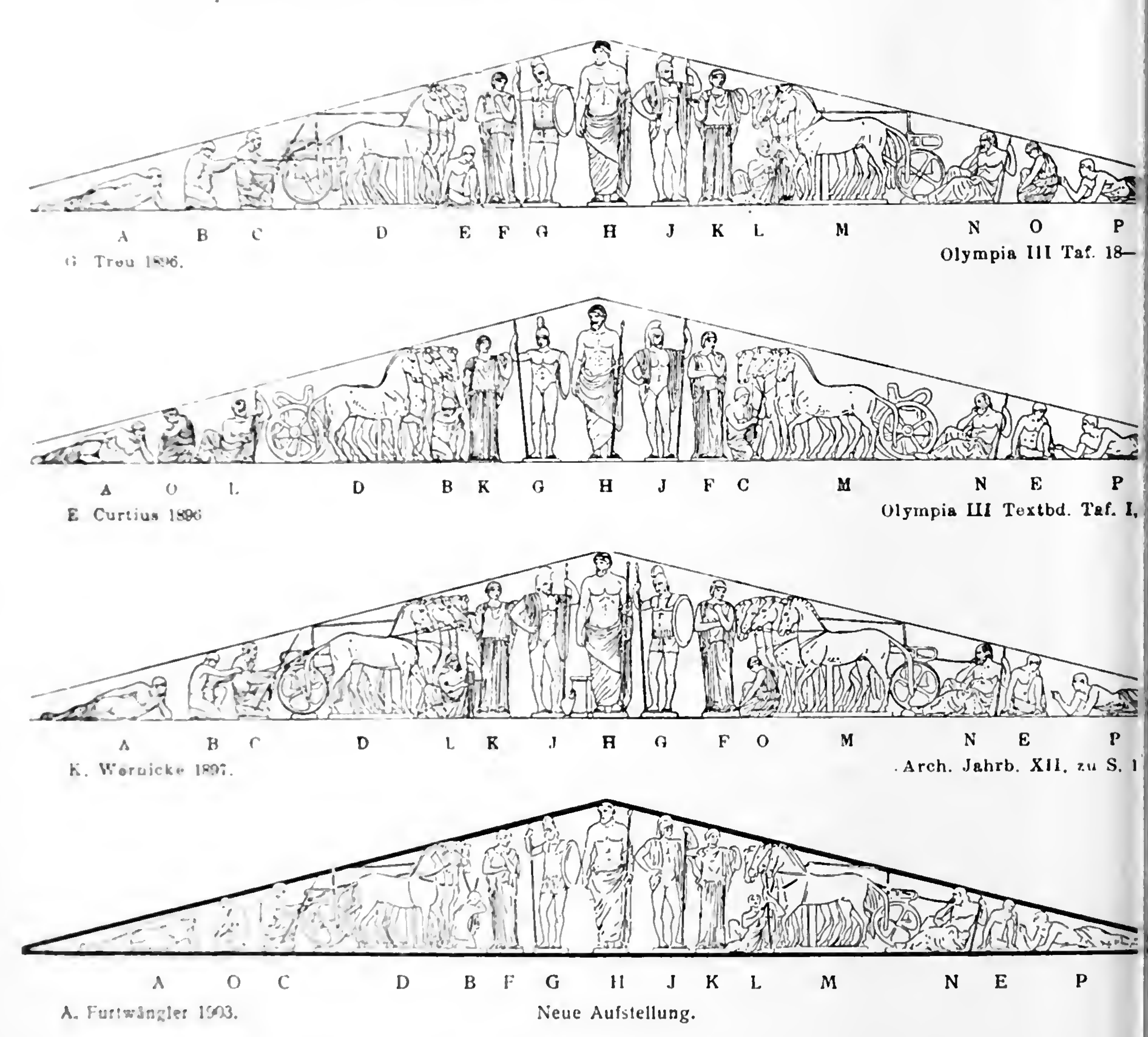
Sicher ist bis jetzt nur eines, nämlich daß alle bisherigen Anordnungen des Giebels nicht befriedigen. Darum dürfen wir das Suchen nach dem Richtigen

---

[1] Ich habe zuerst in den Preußischen Jahrbüchern Band 51 (1882) S. 372 ff. [oben S. 247 ff.] die Aufstellung von E. Curtius näher zu begründen und zu verteidigen gesucht. Später habe ich im Jahrbuch des Instituts Band VI (1891) S. 76—87 [oben S. 280 ff.] eine eigene neue Anordnung versucht und im Archäologischen Anzeiger 1891 S. 93 f. [oben S. 293] sowie in der Berliner Philologischen Wochenschrift 1892 S. 1282 ff. und 1314 ff. [oben S. 295 ff.] gegen Einwürfe verteidigt.

nicht aufgeben. Am wenigsten darf es derjenige, der selbst eine Anordnung vorgeschlagen hat und die Unzulänglichkeit eben dieser nun lebhaft empfindet. Und dies ist mein Fall; ich fühle die Pflicht, an der Frage weiter zu arbeiten.

Meine frühere Aufstellung war die, wie ich jetzt glaube, falsch gezogene Konsequenz eines an sich gewiß zweifellos richtigen Grundsatzes, von dem wir



durchaus nicht abgehen dürfen, der aber bei allen anderen Aufstellungen mehr oder weniger verletzt wird, des Grundsatzes, daß diejenigen Figuren sich auf den beiden Seiten des Giebels entsprechen müssen, welche die gleiche oder die nächst gleiche Höhe haben. Die Richtigkeit dieser Forderung liegt in der Natur der symmetrischen Komposition der Giebelfelder und wird insbesondere erhärtet durch die genaue Befolgung derselben, die wir an den Ägineten nicht nur, sondern vor allem am westlichen Giebelfelde des Zeustempels selbst konstatieren können.

Ich muß daher an den in meiner früheren Abhandlung geforderten Paaren im Ostgiebel festhalten, da sie allein der genannten Bedingung genügen, daß die sich entsprechenden Figuren der beiden Seiten die gleiche oder die möglichst annähernd gleiche Höhe haben müssen. Indess jene Paare habe ich damals falsch verteilt.

Erinnern wir uns zunächst der jener Grundforderung allein entsprechenden Paare 423 unter den Figuren, deren Anordnung am meisten strittig ist. Wie ich im Jahrbuch des Instituts 1891 S. 80 [oben S. 284] hervorgehoben habe, sind der hockende Knabe *E* und das kniende Mädchen *O* von gleicher Größe. Diese beiden Figuren müssen einst sich entsprochen haben. Sobald man einer derselben ein anderes Gegenstück geben will, verstößt man gegen jene Grundforderung; man muß dann Gegenstücke bilden aus Figuren von wesentlich verschiedener Höhe, wie Treu, der den hockenden Mann *L* als Gegenstück zu *E* und den knienden Jüngling *B* als solches zu *O* ansetzt, oder wie Wernicke, der umgekehrt *B* und *E* sowie *L* und *O* zusammenordnet. Während ein Paar von in der Höhe völlig übereinstimmenden und überdies noch in Altersstufe und Bewegung vortrefflich zu einander passenden Figuren vorhanden ist, reißt man dieses evident gegebene Paar auseinander und verbindet die einzelnen Glieder mit Figuren, die wesentlich andere Größe haben.

Auch an dem zweiten Paare strittiger Figuren, das ich damals aufstellte, muß ich durchaus festhalten: durch die übereinstimmende Größe werden der hockende Mann *L* und der kniende Jüngling *B* als Gegenstücke erwiesen (vergleiche Jahrbuch 1891 S. 81 [oben S. 285]). Jede andere Zusammenstellung, wie die von *L* und *N* bei Curtius, von *L* und *E* bei Treu, von *L* und *O* bei Wernicke, sowie ferner die von *B* mit *C* bei Curtius, *B* mit *O* bei Treu und *B* mit *E* bei Wernicke vereinigt Figuren von wesentlich verschiedener Höhe.[1]

Also die Gegenstücke, die ich damals aufstellte, müssen bleiben. Allein ihre 425 Anordnung muß eine andere werden. Der sitzende Mann *L* kann nicht, wie ich damals vorschlug, rechts neben *N* gestellt werden; schon deshalb nicht, weil die starre gerade Linie des von der linken Schulter herabfallenden Mantels abscheulich und unmöglich wirkt, wenn sie nicht durch andere anschließende parallele Linien gedeckt wird. Auch die Gründe, die Treu, Olympia III S. 123, anführt, sind durchaus zutreffend. Die Zuspitzung des Grundrisses der Statue nach ihrer rechten Seite,

[1] Treu gibt im Olympiawerke die vermutlichen ursprünglichen Höhen der Figuren an. Danach differieren die von Curtius, Treu und Wernicke als Gegenstücke angenommenen Figuren um 10, 15, 20 und 25 cm in der Höhe (nur *L* und *N* bei Curtius differieren etwas weniger, nach Treu um 8 cm). Dagegen differieren die von mir aufgestellten Gegenstücke nach Treus Maßen nur um je 5 cm, und auch diese 5 cm fielen vermutlich noch weg; denn bei *B* hat Treu offenbar eine zu gesenkte Kopfhaltung angenommen, so daß die ursprüngliche Höhe der von *L* (130 cm) noch näher stand; und der fehlende Kopf von *E* mag ein wenig zu niedrig veranschlagt sein, so daß auch die Höhe von *E* der von *O* noch genauer entsprochen haben wird. Aber auch wenn wir die 5 cm Differenz, die Treus Berechnungen geben, beibehalten, bleibt immer ein starker Unterschied dieser von den 10—25 cm, um welche die von den anderen angenommenen Gegenstücke differieren.

sowie die gedrehte Körperhaltung wären an jener Stelle unverständlich; auch ist es richtig, daß die Figur dort „den Umriß des Greises daneben in störender Weise wiederholte"; nur durfte Treu diesen Grund eigentlich nicht anführen, weil er selbst, worin ich ihm früher irriger Weise gefolgt bin, durch das Hintereinandersetzen der zwei knienden Figuren *B* und *C* in der linken Giebelecke eben den Fehler wiederholt hat, den er an meiner früheren Aufstellung der rechten Ecke mit Recht tadelte.

Ein ganz untrügliches Mittel, um die Stellung der Figuren im Giebel zu 426 bestimmen, gibt uns der Grad der Ausführung ihrer einzelnen Teile: in der Arbeit vernachlässigte, unausgeführte Partien können unmöglich der Hauptansicht der Figuren ausgesetzt gewesen sein. Aus diesem Grunde ist die Möglichkeit, den sitzenden Mann *L* in die linke Giebelhälfte zu stellen, einfach ausgeschlossen, da er hier gerade seine unausgeführte linke Kopfseite dem Beschauer zu- und die sorgfältig vollendete rechte von ihm abkehren würde. Man hat dagegen sagen wollen, bei der Höhe der Aufstellung würde dies dem unbewaffneten Auge von unten kaum aufgefallen sein. Allein darüber zu streiten ist unnütz. Die gesamte Arbeit der beiden Giebelgruppen lehrt es als unumstößliche Tatsache, daß die Künstler in der sorgfältigen Ausführung überall eben so weit gingen, wie die Figuren von unten gut sichtbar waren, dagegen die Ausführung sich ersparten, wo immer sie annehmen durften, daß dies nicht der Fall sei. Danach muß es als einer der sichersten Punkte der Ostgiebelaufstellung gelten, daß *L* nicht links hinter dem Wagen gesessen haben kann, wo er das unbearbeitete Ohr und die vernachlässigten häßlichen Falten unter dem linken Arme dem Beschauer zu-, die fein ausgeführten Teile aber abwendet (vergleiche auch Treu, Olympia III S. 122).

Da *L* nun nicht hinter dem Greis *N* gesessen haben kann, so bleibt für ihn nur der ihm von Treu angewiesene Platz vor den Rossen der rechten Hälfte. Und hier paßt er in der Tat vortrefflich her. Nur hier findet seine verdrehte auffallende Haltung eine befriedigende Erklärung: er sitzt vor den Pferden, die Beine von ihnen abgekehrt, und dreht nun den Oberkörper nach ihnen um. Hier findet ferner jene gerade Linie seines herabfallenden Mantels an den parallel daneben stehenden Pferdebeinen jenen Hintergrund, dessen sie notwendig bedarf. Daß die Figur ganz vorne an den Geisonrand herangerückt war, wie sie es eben an jenem Platze sein mußte, hat Treu (Olympia III S. 123) aus der Abmeißelung der Unterseite und der geradlinig abgeschnittenen Vorderfläche des linken Oberschenkels mit Recht geschlossen.

Da nun das Gegenstück von *L* der Größe nach, wie wir sahen, *B* gewesen 427 ist, so muß der kniende Jüngling *B* vor die Pferde links. Doch bevor wir zu dieser Figur übergehen, beenden wir die Betrachtung der rechten Giebelhälfte.

Es gibt noch einen festen untrüglichen Halt für die Aufstellung der Giebelgruppe: das ist der Fundort der Figuren der rechten Ecke.

Seit in der Publikation des großen Olympiawerkes mit der ihm beigegebenen Fundkarte der Giebelfiguren alles Material zur Beurteilung vorliegt, kann meines

Erachtens kein Zweifel mehr sein, daß zwischen der Auffindung der Figuren *N*, *E*, *P* vor der Nordostecke und der Auffindung der übrigen Stücke ein fundamentaler Unterschied besteht. Jene Figuren lagen unverbaut unmittelbar unterhalb der Nordostecke; alle anderen Stücke sind weit entfernt und nicht in der Fall-Lage, sondern verschleppt und in Hüttenmauern verbaut gefunden worden. Von jenen drei unterhalb der Nordostecke liegenden Figuren gehörten zwei, *N* und *P*, zweifellos in die Giebelecke darüber, und zwar in derselben Reihenfolge, wie sie unten lagen, *P* rechts und *N* weiter links. Der Schluß aus diesen Tatsachen ist ganz unabweislich: die zwischen *N* und *P* in zwei Stücke gebrochen gefundene Figur des hockenden Knaben *E* muß auch im Giebel oben zwischen *N* und *P* gesessen haben.

Das durch die Größe gegebene Gegenstück von *E* ist aber, wie wir sahen, das kniende Mädchen *O*; also wird nun auch dessen Platz bestimmt: es muß an die zweite Stelle der südlichen Giebelhälfte von links rücken, da wo bereits E. Curtius es eingeordnet hat.

Außer den stehenden Mittel- und den liegenden Eckfiguren bleiben jetzt nur noch der sitzende Greis *N* und der kniende Mann *C* übrig; ihre Plätze können nur die einzig noch freien hinter den Rossen sein. Sie differieren etwas in der Höhe (*N* 138 cm; *C* wird von Treu auf 150 cm berechnet); allein dies ist hier notwendig motiviert dadurch, daß bei der Haltung mit nach der Giebelmitte hin ausgestreckten Beinen der Kopf von *N* wesentlich näher der Giebelecke rückt, also niedriger sein mußte als der Kopf des Mannes *C*, der bei seiner nicht am Boden sitzenden, sondern knienden Stellung näher nach der Giebelmitte zu fiel. Hierdurch ward die Höhendifferenz der beiden entsprechenden Figuren und damit 428 eine kleine Abweichung von der Regel notwendig.

Während die Differenz von *C* und *N* in der Haltung begründet ist, so wäre die von *L* und *N* ganz unerklärlich, wenn diese Figuren Gegenstücke wären; *L* würde ja dann die Beine von der Mitte wegstrecken, während *N* sie der Mitte zustreckt, also könnte die Figurenhöhe von *L*, da der Kopf der Giebelmitte näher gerückt wäre, doch nur höher sein, nicht aber, wie es tatsächlich der Fall ist, niedriger als *N*, und die nachträgliche Abmeißelung der Unterfläche von *L*, welche die Figur niedriger machte, wäre ganz unerklärlich, während sie leicht verständlich ist, wenn *L* und *B* die Gegenstücke sind.

Endlich sei noch hervorgehoben, daß an *C* der Rücken unausgearbeitet, an *O* aber sorgfältig ausgeführt ist, was sich bei unserer Aufstellung durch die Rücksicht auf den unten vor der Mitte stehenden Beschauer erklärt und sie bestätigt.

So ist denn die Aufstellung der strittigen Figuren fixiert. Auf der S. 425 [oben S. 302] gegebenen Skizze, die ich K. Reichhold verdanke, ist das Resultat deutlich gemacht. Zu derselben sei bemerkt, daß die Figuren der beiden Giebelhälften streng symmetrisch angeordnet sind, das heißt daß alle sich entsprechenden Hauptpunkte der beiden Seiten in gleicher Distanz von der Mitte liegen. Dies scheint uns eine

notwendige künstlerische Forderung, gegen die Treu verstößt, indem er in der rechten Giebelhälfte alles mehr nach der Ecke, in der linken alles mehr nach der Mitte zu schiebt. Die Punkte, deren Symmetrie so augenfällig ist wie die stehenden Gestalten neben Zeus, die Gespanne und Wagen, die Eckfiguren, müssen unter allen Umständen beiderseits in genau gleichem Abstande von der Mitte angeordnet werden. Allerdings erscheint die linke Hälfte etwas lockerer und leerer als die vollere rechte; allein dies macht man nicht besser dadurch, daß man die Figuren links aus ihren durch die Symmetrie gegebenen Plätzen, wie Treu tut, mehr nach der Mitte schiebt. Der Unterschied der beiden Seiten ist, wie wir sehen werden, die notwendige Folge der verschiedenen Charakteristik der beiden Helden und ihres Gefolges.

429 Bevor wir unser Resultat näher betrachten, müssen wir über die Fragen klar werden, welche die Aufstellung der Mittelgruppe betreffen. Diese hat Wernicke von neuem angeregt, indem er die beiden Gruppen zu den Seiten des Zeus umstellte. Er glaubte dies auf Grund des Textes des Pausanias tun zu müssen.

Mit Unrecht. Wernicke meint, *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* bedeute nicht „rechts vom Zeus" vom Beschauer aus, sondern „zur rechten Hand des Zeus"; Önomaos müsse also zur Rechten von Zeus, links vom Beschauer, aufgestellt werden. Wir wollen nun den Nachweis von Michaelis (Archäologische Zeitung 1876 S. 162 f.), daß Pausanias rechts und links regelmäßig vom Beschauer gebrauche, nicht benützen, indem Wernicke — obwohl mit Unrecht — ihn anzuzweifeln versucht. Allein das folgende *τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* spricht durch das *ἀπὸ* doch deutlich gegen Wernicke: „zur Linken von der Figur des Zeus ab" setzt zweifellos den Beschauer als bestimmenden voraus: der Beschauer betrachtet von der Figur des Zeus aus die Figuren nach rechts und nach links. Wenn nach des Zeus eigener Rechten oder Linken orientiert würde, dürfte nicht *ἀπὸ* stehen. Den endgiltigen Entscheid in der Frage aber geben die Namen, welche Pausanias den liegenden Jünglingen der beiden Giebelecken gibt. Er bezeichnet den auf der Seite *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* als Kladeos, den *ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς* aber als Alpheios. Wer je vor der Front des olympischen Tempels gestanden hat oder sich die Situation durch einen Lageplan vergegenwärtigt, weiß, wie völlig unmöglich es ist, die Figur links, da wo wenige Schritte vom Beschauer der Alpheios in breitem Bette dahinrollt, für eine Personifikation des Kladeos, die der entgegengesetzten Seite rechts aber für Alpheios zu erklären. Das ist einfach undenkbar, weil absolut unsinnig. Damit aber ist entschieden, daß man, wie man es bisher auch fast allgemein getan hat, den Önomaos vom Beschauer rechts neben Zeus, den Pelops links neben ihn aufzustellen hat.

Alle anderen Umstände aber passen vorzüglich zu diesem Resultat. Vor allem die künstlerischen Forderungen. Die gehobenen Arme des Pelops und Önomaos 430 mit ihren Lanzen wären unmittelbar neben Zeus schwer erträglich. Die ganze Wirkung der majestätischen Ruhe in der Haltung des Zeus würde verloren gehen.

Ferner würden zwar die drei Männer zusammen eine Gruppe bilden; aber die Frauen würden dann in unerträglicher Weise isoliert stehen; ja Pelops und Hippodameia würden sich direkt von einander abwenden. Nun ist es aber offenbar sachlich notwendig, daß Pelops und Önomaos mit den zu ihnen gehörigen Frauen Gruppe bilden, nicht aber mit Zeus, der nichts direkt mit beiden zu tun hat, sondern offenbar, den Sterblichen unsichtbar, nur in ihrer Mitte weilt. Bei der Aufstellung von Treu gewinnen wir künstlerisch abgerundete Gruppen für Pelops mit Hippodameia (*F*, *G*), sowie für Önomaos mit Sterope (*I*, *K*); Zeus steht dann isoliert in der Mitte, rechts und links von ihm bildet sich eine Lücke. Die lässige Ruhe seiner Haltung wirkt erst jetzt majestätisch. Man empfindet, er ist der Gott, der, den Sterblichen unsichtbar, hier in ihre Mitte getreten und deshalb von ihnen isoliert ist.

Die beiden Helden sind ganz vom Gedanken an die bevorstehende Wettfahrt erfüllt. Echt polygnotisches Ethos spricht aus ihren Stellungen: ruhig und völlig handlungslos, sprechen sie in der Art der Haltung ihren inneren Charakter aus: bescheiden und gottergeben ist Pelops — trotzig, auf die eigene Kraft bauend, Önomaos. Doch Zeus wendet sich leise, von den Sterblichen unbemerkt, dem Pelops zu; denn nach dem göttlichen Ratschlusse soll dieser der Sieger bleiben. Die von mehreren Gelehrten, zuletzt von Wernicke, wieder versuchte Einführung einer Opferhandlung und eines Altares neben Zeus würde die ganze Absicht des Künstlers, wie wir sie fassen, zerstören.

Auch die Frauen sind den Helden entsprechend charakterisiert: die Haltung der Hippodameia (*F*) ist ganz Bescheidenheit, ebenso wie die von Sterope (*K*) ganz Stolz.

Doch der Unterschied erstreckt sich noch weiter auf die beiden Giebelhälften: „auf Seiten des Pelops bescheidene Festigkeit und Freude, dort bei Önomaos trotzige Unruhe und trübes Sinnen“. Diese von mir früher (Preußische Jahrbücher 1882, Band 51, S. 373 [oben S. 249]) gegebene Charakteristik passt bei der neuen Aufstellung erst recht. Der vor den Rossen sitzende Mann *L* mit seiner gewaltsamen Bewegung drückt Unruhe, der Greis *K* hinter den Rossen trübes Ahnen aus. Beide Gestalten, *L* wie *N*, sind bärtige bejahrtere Männer, entsprechend ihrem Herrn, dem bärtigen Önomaos. Dagegen erscheinen auf Pelops' Seite zwei jugendliche Gestalten, von denen die eine (*B*) sicher, die andere (*C*) wahrscheinlich unbärtig war,[1] wie ihr Herr. Beide Figuren sind ganz schlicht und einfach mit ihrer nächsten Aufgabe, der Wartung der Pferde, beschäftigt: „bescheidene Festigkeit“, ruhige frohe Tätigkeit charakterisiert die beiden. Der hinter dem Wagen kniende jugendliche Mann hält, wie die erhaltenen Reste der Arme beweisen (vergleiche Treu, Olympia III S. 122), die nach hinten geführten Zügel der an- 431

[1] Der Bart, den Treu *C* gibt, ist durch nichts indiziert; Curtius und Grüttner restaurierten ihn unbärtig.

geschirrten Rosse. Sein jüngerer Genosse, der vor den Rossen kniende Jüngling *B*, ist, wie sein Gegenüber *L*, mit der Aufsicht über die Pferde beschäftigt. Wie die Vernachlässigung seiner linken Kopf- und Gesäßseite beweist, waren diese Teile dem Beschauer ab-, die Figur also nach rechts gewandt. Doch ist der Rücken vollständig ausgeführt; die Figur war also nicht wie *C*, an welcher der Rücken zur größeren Hälfte unausgeführt ist (Olympia III S. 62), in scharfem Profil nach rechts gestellt, sondern schräg, so daß der Rücken sichtbar war.[1] Auch schließt Treu (Olympia III S. 63) mit Recht, daß die Figur „weiter von der Rückwand des Giebels abgerückt war als die meisten übrigen", was eben zu unserer Ansetzung nahe dem Geisonrande vor den Rossen paßt. Wie ihr Gegenüber *L*, so wird auch *B* einen Stab, ein Kentron aufgestützt haben, wofür die erhaltenen Reste der Arme sehr gut passen. Was den Kopf betrifft, so nehmen wir natürlich nicht die stark 432 geduckte Haltung desselben an, die Treu (Olympia III S. 62) wegen der von ihm der Figur im Giebel angewiesenen Stelle ihr gegeben hat, sondern wenigstens die aufrechtere, die Treu selbst früher (Athenische Mitteilungen XIV, 1889, S. 297) mit Benutzung der vorhandenen Dübelspuren dem Kopfe anwies. Das ruhige Vorsichhinblicken in stiller Tätigkeit, wie dies die Figur nun zeigt, ist so recht in Übereinstimmung mit der Art des Pelops, wie sie uns der Künstler schildert.

Die Rosse sind beiderseits an die Wagen schon fertig angeschirrt, wie aus den erhaltenen Resten bewiesen worden ist. Die Zügel liefen nach hinten. Ein Mann, der die Rosse wirksam von vorne beaufsichtigen sollte, müßte vor ihnen stehen. Dies ging hier aus künstlerischen Gründen nicht; denn neben den stehenden Hauptfiguren war kein Raum mehr für eine stehende Nebenfigur. Hier vor den Pferden konnte der Künstler nur am Boden sitzende oder kniende Gestalten brauchen. Diese konnten aber immerhin auch in dieser Stellung die Pferde beaufsichtigend gedacht werden. Beide Figuren stützten, wie bemerkt, einen Stab auf, der zum Regieren der Pferde gehörte; vermutlich hielten sie aber ferner auch die herabhängenden Leitseile von einem oder mehreren Pferden in den Händen. Wie der Leitriemen häufig an fertig aufgezäumten Reitpferden zur Führung an der Hand vorkommt (vergleiche Archäologische Zeitung 1880 S. 124, 1), so mochte er hier den angeschirrten Wagenpferden zum Teil belassen sein, weil der Künstler ihn hier brauchte. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß das linke Beipferd das vornehmste und wichtigste beim Rennen war. Es wäre gewiß ganz passend, wenn der Künstler eben das linke Beipferd jederseits dadurch ausgezeichnet hätte, daß es besonders am Leitseil gehalten würde. G. Körte hat dies schon vermutet und zwar bei Gelegenheit einer Verteidigung der Aufstellung von E. Curtius (Berliner Philologische Wochenschrift 1892 S. 988). Diese Vermutung erscheint aber ganz anders passend, ja sie erscheint als evidente Erklärung der eigentüm-

[1] Die Aufstellung bei Curtius, wo die unbearbeitete linke Kopfseite sich präsentiert, ist natürlich falsch und wirkt durch die verkürzte Ansicht der Glieder auch künstlerisch sehr ungünstig. Richtiger ist die von Six und Sauer der Figur gegebene Stellung.

lichen Haltung der Figuren bei unserer neuen Aufstellung! Jetzt erst wird die verschiedene Bewegung der beiden Figuren klar: *L* wendet sich herum zu seinem linken Beipferd, unter dessen Kopf gerade seine Hände zu stehen kommen und dessen Leitseil er hält; *B* kniet deshalb so schräg nach der Giebelwand hin und zeigt einen Teil seines Rückens, weil er eben das Leitseil seines linken Beipferdes, welches das hinterste an der Giebelwand ist, hält. 433

Die von Pausanias wiedergegebene Erklärung der olympischen Exegeten sah in dem sitzenden Manne *L* den Wagenlenker des Önomaos Myrtilos. Daß Pausanias' Worte *κάθηται πρὸ τῶν ἵππων* so genau auf *L* passen, und nur auf diese Figur — denn bei keiner anderen Aufstellung kommt ein sitzender Mann an dieser Stelle vor die Rosse — ist eine gewichtige Bestätigung der Richtigkeit dieser Aufstellung. In seinem Gegenüber sah die olympische Exegese Killas, den Lenker des Pelops. Ob diese Namen der Absicht des Künstlers entsprachen, lassen wir am besten dahingestellt; sicher ist, daß der Künstler auf beiden Seiten die gewichtigere ältere Figur an den vornehmeren Platz hinter den Wagen, die weniger bedeutende vor die Rosse gestellt hat.

Hinter den zu den Wagen gehörigen Gestalten *C* und *N* folgt beiderseits ein Abschnitt in der Komposition. Es kommen Figuren, die mit der Szene in der Mitte nichts direkt zu tun haben. Auch hier wirkt aber noch der Unterschied der beiden Giebelhälften nach: rechts stärkere Bewegung und gebrochene Linien, links Ruhe und einfache Schlichtheit. Der Jüngling in der Ecke links (*A*) stützt ruhig den Kopf in die Hand und läßt den anderen Arm auf dem Körper ruhen. Ihm ist ein Mädchen (*O*) zugewandt, das die Hände gehalten haben muß, als ob es an seinem Fuße spiele; der Künstler ließ dies wohl absichtlich unbestimmt. Der Rücken der Figur ist besonders sorgfältig ausgeführt, viel mehr als die Brustseite, was zur Bestätigung unserer Aufstellung dient, weil bei dieser der Beschauer von der Mitte her eben den Rücken der Figur sah.

Bei dem Gegenstücke, dem hockenden Knaben *E*, ist die vom Künstler wieder absichtlich unbestimmt gehaltene bedeutungslose, wie spielende Gebärde der an den Fuß greifenden einen Hand vollkommen erhalten. Es ist eine Haltung von der Art wie die der Rechten des Zeus. Etwas Analoges haben wir bei dem Mädchen *O* vorauszusetzen. Der Knabe *E* bildet durch sein Motiv einen vorzüglichen Übergang zu der Eckfigur, wie oft mit Recht hervorgehoben worden ist. Seine vordere, rechte und linke Körperseite sind vollkommen gleichmäßig ausgearbeitet; dagegen ist sein Rücken ganz roh gelassen, ja es ist ein Teil des unteren Rückens und des Gesäßes einfach weggelassen (vergleiche die Abbildungen Olympia III S. 59), indem der aufs äußerste ausgenutzte, aber zu knappe Marmorblock diese Teile nicht mehr hergab. Aus der Vernachlässigung des Rückens geht mit Sicherheit hervor, daß diese Seite parallel der Giebelrückwand gestanden hat. Dann zeigte sich der Körper der Figur gerade von vorne; der Kopf war etwas nach der linken Schulter gewendet. Nur in dieser Stellung des Körpers in voller 434

Vorderansicht wirkt die Figur auch künstlerisch richtig; sie ist ganz offenbar für diese Ansicht angelegt; ihre Wirkung ist dagegen eine schlechte und verkehrte, sobald man sie schräg aufstellt, wie es Treu tut, der sie vor die Rosse setzt. Wie bemerkt, sind die rechte wie die linke Körperseite voll ausgeführt, weil sie beide zu sehen waren; nur der ganze Rücken ist roh, weil er parallel der Rückwand aufgestellt war. Treu — und ihm folgend ich selbst früher — hatte sich täuschen lassen dadurch, daß der unbearbeitete Rücken vor die Pferde links zu passen schien.[1]

435 Die beiden Figuren, der Knabe *Ė* und das Mädchen *O*, bilden je eine lebendige Gruppe mit den Jünglingen in den Ecken. Es ist einleuchtend, wie sehr die Komposition dadurch künstlerisch gewinnt, ja wie sie allein bei dieser Anordnung Rhythmus und Leben erhält und nur bei ihr die Linien sich gefällig aneinanderschließen; während die Rückenlinie von *B* neben *A* unerträglich wirkt, ebenso wie die starre Wiederholung des Motives, wenn *B* und *C* hintereinander knien, unerträglich ist.

Es ist klar, daß es ein überaus feiner Zug der Komposition ist, daß die drei Figuren der Ecken nicht gleichmäßig alle nach der Mitte schauen, was gar einförmig wirkt, wie man bei Treus Anordnung sehen kann;[2] sondern daß hier ein Knick, eine Unterbrechung in der Mitte der drei angebracht ist. Die langgestreckten symmetrischen Linien der liegenden Eckfiguren *A* und *P* wirken um so kräftiger die Komposition zusammenfassend und einschließend, wenn die nächstfolgende Figur jederseits nicht die gleiche Richtung hat. Der künstlerische Gewinn, das reiche rhythmische Leben, das die Komposition durch die zunächst nur aus äußeren Tatsachen (Fundstelle und Figurenhöhe) erschlossene Aufstellung gewinnt, ist ohne Zweifel eine schöne Bestätigung derselben.

Ich habe den Gedanken erwogen, ob *A* und *O* sowie *E* und *P* nicht durch irgend eine gemeinsame Handlung (etwa eine Art von Lose- oder Würfelwerfen oder dergleichen) verbunden gewesen sein könnten; allein nähere Überlegung zeigte mir, daß dies nicht angeht. Der erhaltene Kopf von *P* blickt zweifellos nach der Mitte zu, und dasselbe ist für *A* vorauszusetzen. Auch ist dies nach der Mitte Blicken für die Komposition notwendig; ließe man *A* mit *O*, *P* mit *E*

[1] Die Einwendungen von G. Körte dagegen in der Berliner Philologischen Wochenschrift 1892 S. 1046 waren durchaus richtig. — Nicht die „rechte Seite", wie Treu (Olympia III S. 122) sagt, sondern nur der Rücken ist vernachlässigt; wäre es jene, so würde dies ja bei der Treu'schen schrägen Aufstellung, wo die rechte Körperseite vorgedreht ist, erst recht sichtbar geworden sein. Aus der Art der Bearbeitung der Statue ist hier nicht, wie Treu will, auf Stellung in rechter oder linker Giebelhälfte, sondern nur auf die Art der Stellung vor der Giebelrückwand ein zwingender Schluß zu ziehen. — Die Facestellung der Figur habe ich übrigens bereits in dem Aufsatze in den Preußischen Jahrbüchern Band 51, 1882, S. 375 Anm. [oben S. 250] verlangt.

[2] Bei Wernickes Aufstellung ist der Widerspruch der beiden Seiten auffällig: links Richtung nach der Mitte wie bei Treu, rechts Knick.

sich beschäftigen, so fielen die Figuren aus dem geschlossenen Ganzen als selbständig sich abtrennende Gruppen heraus. Ferner ist *E* seinen vollständig erhaltenen Gliedern nach unbeschäftigt, und das gleiche ist für das Gegenstück anzunehmen.

Was nun die Bedeutung der Figuren anlangt, so gingen die olympischen Exegeten, denen Pausanias folgte, entsprechend dem gemeinen Laieninteresse, in ihrer Erklärung nur auf Namen aus. Diesem Streben verdanken die Eckfiguren ihre, wie jetzt wohl allgemein anerkannt wird, falschen Benennungen, wodurch sie zu Naturpersonifikationen wurden, dergleichen das fünfte Jahrhundert ja überhaupt noch gar nicht kannte. Wir deuteten ferner oben an, daß die Deutung der Figuren vor den Rossen als Hauptwagenlenker bei Pausanias wahrscheinlich irrig ist, indem die zu dem Wagen gehörige Hauptfigur jederseits hinter demselben angeordnet ist. Die olympischen Exegeten, die Pausanias' Quelle waren, fuhren in der Namengebung von der Mitte aus einfach fort: nach den Hauptheiden mußten ihre Wagenlenker kommen; für diese wußten sie noch Namen anzugeben; dann aber stockten sie; für die zwei Figuren, die jederseits folgten, fiel ihnen nichts ein; nur für die Eckfiguren hatten sie ihre schlechte Erklärung als Alpheios und Kladeos parat, die ihrem an liegende Flußgötter allüberall gewöhnten Publikum gar sehr einleuchten mochte. Die Figuren aber, die sie nicht benennen konnten, waren ihnen ganz gleichgültig; sie werden bei Pausanias beiderseits zusammengefaßt als *δύο ἄνδρες*, und es heißt von ihnen einfach, sie werden eben *ἱπποκόμοι* gewesen sein. Bei dieser gleichgültigen nachlässigen Behandlung jener zwei Figuren jederseits kann es nicht auffallen, daß sich grobe Irrtümer in ihr verbergen: das Mädchen ward als Mann und der Knabe mit dem Greis als *ἄνδρες δύο* bezeichnet, und es sind beiderseits zwei Figuren zusammengenommen, die gar nichts miteinander zu tun haben. Das war die natürliche Folge einer Exegese, die nur auf Namen ausging. — Doch schlimmer und willkürlicher noch haben die modernen Exegeten gehaust, die jenen Figuren die abenteuerlichsten Namen verliehen haben. Sah man doch allzulange geradezu eine Hauptaufgabe der Archäologie darin, eben denjenigen Figuren gelehrte Namen zu geben, welche die alten Künstler offenbar selbst unbenannt sehen wollten.[1] 436

Zu diesen letzteren gehörten, wie wir glauben, auch die vier Eckfiguren des olympischen Ostgiebels. Sie sind zu beurteilen wie die vier Eckfiguren des Westgiebels. Diese aber sind begleitendes Gesinde der Helden, nichts weiter; es sind greise Schaffnerinnen und lose Mägde,[2] namenlose Gestalten, bestimmt, als füllender Rahmen für die Haupthandlung zu dienen. Gleicher Art sind die entsprechenden, 437

---

[1] Vergleiche Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei I S. 117. 184.

[2] Vergleiche meine Ausführungen im Jahrbuch des Instituts VI, 1891, S. 87 [oben S. 292] und Archäologischer Anzeiger 1891 S. 94 [oben S. 294]. Treu ist neuerdings, Olympia III S. 136 dieser meiner Auffassung beigetreten; nur zieht er für die jungen Mädchen den Ausdruck „Lapithenfrauen" vor, der mir weniger passend erscheint; doch ist dies unwesentlich.

nur viel schöner komponierten Eckgruppen des Ostgiebels. Es ist Gesinde, Gefolge der Herren, die in der Mitte dargestellt sind.

Wie wir oben schon andeuteten, hat der Künstler den verschiedenen Grundton im Charakter der beiden Hauptthelden je auf ihrer ganzen Giebelseite weiter klingen lassen. Wir vernehmen ihn noch leise darin, wenn links, auf Pelops' Seite, ein Mädchen erscheint, voll schlichter bescheidener Anmut und in gefaßter Haltung; während rechts ein Bursche hockt, in unbekümmert derb sich gehen lassendem Gebaren. Und selbst von den Jünglingen in der Ecke ist der rechts (*P*) lebhaft unruhig, der linke (*A*) gehalten still.

Eine Folge der durchgeführten Charakteristik in den Figuren und ihren Haltungen auf beiden Giebelseiten war allerdings, wie wir oben schon andeuteten (S. 428) [oben S. 306], eine gewisse Ungleichheit, indem die linke Seite lockerer, die rechte voller wurde, eine Ungleichheit, die sich der Künstler aber bei der sonst festgehaltenen strengen Symmetrie und den gleichen Abständen, die alle Hauptpunkte von der Mitte zeigten, wohl gestatten durfte.

Die gleichzeitigen Vasenbilder geben uns Hunderte von Beispielen davon, daß namenlose, wesentlich künstlerischem Bedürfnis entsprungene Figuren als Rahmen um die durch die Sage gegebenen Helden- und Göttergestalten herum 438 angeordnet werden. Es war eine falsche Richtung unserer Wissenschaft, wenn man auch da früher überall nach individuellen Namen gesucht hat.

Ich scheide von der Betrachtung des östlichen Giebels in Olympia mit dem Gefühle der Erleichterung und der Befriedigung. Endlich, glaube ich, ist die Anordnung gefunden, bei der man sich wird beruhigen dürfen, bei der alle inneren wie äußeren Momente, alle Grundlagen berücksichtigt sind, welche durch äußere Indizien wie durch innere künstlerische Forderungen gegeben werden. Endlich eine Anordnung, die dem Meister des Giebels, mag er geheißen haben, wie er wolle, alle Ehre macht und uns reine Freude an seinem Werke gestattet.[1]

[1] [Vergleiche die neuesten Arbeiten über den olympischen Ostgiebel von E. Pfuhl, Archäologisches Jahrbuch 1906 S. 152 ff. Quaatz, Wie sind die Figuren im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia anzuordnen? Berlin 1908. A. Trendelenburg, *Φαντασίαι* (Berlin 1910) S. 25.]

ZU DEN OLYMPISCHEN SKULPTUREN

(ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN HEINRICH BRUNN DARGEBRACHT AM 20. MÄRZ 1893)

[Tafel 11. 12]

Für die Frage nach der Heimat des Stiles der olympischen Tempel- 69 skulpturen muß es natürlich von entscheidender Bedeutung sein, wenn es gelingt, andere lokal fixierbare Skulpturwerke nachzuweisen, die nicht bloß mehr oder weniger ähnlich — denn das sind ja schließlich die sämtlichen Arbeiten derselben Epoche — sondern so gleichartig sind, daß man sie derselben Künstlergruppe wie jene zuzuweisen genötigt ist.

Ein Werk, das diese Bedingungen zu erfüllen scheint, ist auf der Taf. II [Taf. 11] nach dem Originale abgebildet. Es ist ein von einem phönikischen Sarkophag herrührender überlebensgroßer Kopf von parischem Marmor in der ägyptischen Sammlung des Berliner Museums.[1]

Schon vor Jahren hatte ich Gelegenheit, die Verwandtschaft, welche diesen Kopf und andere zu derselben Klasse gehörige Werke mit den olympischen Skulpturen verbindet, zu erwähnen.[2] Seine Schönheit und Bedeutung wird die 70 Veröffentlichung in einer der Ehre des Mannes gewidmeten Schrift wohl rechtfertigen, der zuerst die Frage nach der Heimat des olympischen Stiles zu beantworten unternommen und so beantwortet hat, daß dies neue Denkmal sich als Bestätigung in den Kreis des Wesentlichen seiner Anschauung einreihen läßt.

Der Kopf schmückte einst das obere Ende eines Sarkophagdeckels. Er ist in Hochrelief auf demselben ausgearbeitet. An der Unterseite des Deckelrandes sieht man den Falz,[3] mit welchem er auf den Sarkophag selbst aufpaßte. Oben ist an der Außenseite des Randes eine Bosse stehen geblieben, welche dazu diente, eine Beschädigung der Skulptur zu verhindern, wenn der Deckel abgehoben oder aufgesetzt wurde.

In dem Sarge muß einst ein vornehmer Phöniker bestattet gewesen sein. Die an dem Stück hinter den Ohren sichtbare Kürze des vorn ungescheitelten

---

[1] Nr. 2123, von Lepsius erworben, ohne jede Fundangabe; wahrscheinlich stammt er von der syrischen Küste. Gesichtslänge 22½ cm; ganze Höhe 40, Breite 45 cm.

[2] Archäolog. Zeitung 1882, S. 334 mit Anm. 31.

[3] Ein entsprechender Falz des Sarkophags ist sichtbar in der Abbildung bei Perrot et Chipiez, Hist. de l'art III, S. 187, Fig. 132.

Haares zeigt, daß es ein Mann, ein Jüngling war, der hier lag. Daß er ein Phöniker war, geht daraus hervor, daß sich die Sarkophage von der Gattung, zu welcher unser Fragment gehört, nur in Phönikien und in einigen phönikischen Kolonialstädten gefunden haben. Sie sind mit Recht von Perrot, welcher die Gattung zuletzt eingehend besprochen hat,[1] als ein charakteristischer speziell phönikischer Typus bezeichnet worden, der sich im engen Anschlusse an die ägyptischen Mumiensärge gebildet hatte. Nach Perrot kommen solche, wie Renan sie bezeichnet hat, „anthropoide“ Sarkophage in allen Nekropolen Phönikiens vor, nur bis jetzt nicht in Tyrus; in Sidon sind sie besonders häufig. Es fanden sich ferner solche auf Cypern in den phönikischen Städten Kition und Amathus,[2] auf Sizilien im Gebiete des phönikischen Solus und, wie es scheint, auch auf Corsica.[3] Die vollkommene Übereinstimmung der vereinzelten an Küstenplätzen Cyperns und Siziliens gefundenen Exemplare mit den zahlreichen aus Phönikien selbst macht es sehr wahrscheinlich, daß jene fertig aus den Werkstätten in Syrien mittels des billigen Seetransportes in die Kolonialstädte verschifft wurden. Das Material aller dieser steinernen Särge ist weißer griechischer Marmor, und zwar in allen Fällen, die ich selbst kenne, parischer. So ist auch das Berliner Fragment aus schönem parischem Steine gefertigt.[4] Nur ein Exemplar aus Tortosa ist in einem lokalen syrischen, einem rötlichen granit- oder basaltartigen Materiale gearbeitet.[5] Da der Stil dieses Exemplares mit dem der anderen durchaus übereinstimmt,[6] so wird hierdurch bewiesen, daß eben an der syrischen Küste selbst in diesem Stile gearbeitet worden ist.

Der Stil der menschlichen Gestalten dieser Sarkophage ist aber ein rein griechischer. Der Typus der Särge als solcher ist aus Ägypten entlehnt; aber das Figürliche daran ist griechisch ohne fremde Beimischung. Dies sind keine phönikischen Produkte in Anlehnung an griechischen Stil, sondern hier haben einfach Griechen im Auftrage für Phöniker gearbeitet. Wie jener andere Fall aussieht, wenn ein Phöniker nach griechischem Vorbild arbeitete, das lehrt das

[1] Perrot et Chipiez, Histoire de l'art III, S. 177 ff. Von älterer Literatur ist namentlich Renan, Mission de Phénicie S. 403 ff. Taf. 59. 60. 6,3 und Longpérier, Musée Napoléon III, Text zu Taf. 16. 17 zu vergleichen.

[2] Cesnola-Stern, Cypern Taf. 2,3 (Kition); S. 57. Cesnola, Atlas of Cypriote antiquities I, Taf. 91, 589 (Kition), 590 (Amathus).

[3] Vgl. Perrot a. a. O.

[4] Von einer leicht bläulichen Qualität, wie sie auch unter den Proben vertreten ist, die ich in den Brüchen von Paros gesammelt habe. Im übrigen sind mir die Kollektion im Louvre und die Exemplare in Palermo in den Originalen bekannt. Der Marmor ist immer parisch, meist von geringer Qualität.

[5] „Lave brune de Safita“ nach Renan und Perrot a. a. O. S. 183. Das Stück befindet sich im Louvre, wo es die Nr. 24 trägt.

[6] Er steht dem eines Sarkophags von Sidon bei Perrot S. 178 Fig. 124 nahe. Das Stück gehört zu der älteren Serie seiner Gattung.

Fragment eines tönernen Sarkophags von Amrit im Louvre;[1] es ist eine barbarische rohe Nachahmung; der Inhaber des Sargs war wohl ein ärmerer Mann, für den nur Terrakotta und ein einheimischer Künstler verwendet wurde. Die vornehmeren Phönikier dungen sich mit ihrem Gelde einen Griechen, der in dem schönen Marmor von Paros arbeitete. Der kümmerte sich nun freilich in der Bildung der menschlichen Gestalt nichts um den Phönikier: jene Köpfe sind von rein griechischem Typus und haben nicht die Spur von Orientalischem; selbst die Gewandung, wo sie vorkommt, ist durchaus griechisch; ebenso sind es Haar- und Barttracht fast ausnahmslos.[2]

Die Zeit dieser Sarkophage ist eine relativ beschränkte;[3] sie läßt sich nach den stilistischen Kriterien — Inschriften fehlen durchaus — ziemlich genau bestimmen. Keiner reicht ins 6. Jahrhundert herauf. Erst im 5. Jahrhundert, und zwar erst in der Zeit nach den Perserkriegen, fangen die von den Griechen gearbeiteten Sarkophage an.[4] Dies erklärt nun auch das stolze Selbstbewußtsein, das diese Künstler erfüllt. Der Grieche nimmt zwar das phönikische Geld und bequemt sich dem phönikischen Schema des Mumiensarges an, aber von seinen eigentlichen künstlerischen Grundsätzen opfert er nichts. So war der Grieche der älteren Zeit vor den Perserkriegen nicht. Je höher wir heraufgehen, desto bescheidener und demütiger ist er dem Orientalen gegenüber. Schon früh wird sein künstlerisches Geschick vom Oriente ausgenutzt, aber nur allmählich wächst ihm das Selbstgefühl.[5] Auch die Salbgefässe in Form von Aphroditestatuetten, welche in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts für den Salbenexport von Phönikien durch Griechen gefertigt wurden,[6] haben noch einen leicht orientalischen Beigeschmack, der den Sarkophagen fehlt. 72

Die ältesten unter diesen sind eben diejenigen, die einen den olympischen Skulpturen direkt verwandten Stil zeigen. Das schönste und am feinsten ausgeführte Stück dieser älteren Reihe ist unser Berliner Fragment. Im ganzen schließen sich diese älteren Sarkophage genauer an das ägyptische Vorbild an, indem die Köpfe mehr maskenhaft behandelt und allmählich in die tektonische Deckelform übergeführt sind, was bei den späteren nicht so der Fall ist. Auch an unserem Stücke dient die Verbreiterung des Kopfes nach hinten dazu, den Übergang zum Deckelrande zu gewinnen. Es gehört ferner zu dieser älteren Serie

[1] Perrot a. a. O. S. 184, Fig. 130.

[2] Nur ein Beispiel im Louvre ägyptisiert etwas (Perrot S. 181 Fig. 127); es ist ein geringeres Werk des 4. Jahrhunderts.

[3] Perrot hätte S. 182 f. die Zeitgrenze noch enger stecken dürfen als er es tat.

[4] Die ägyptischen Sarkophage des Eschmunazar und Tabnit sind „antiquarisch“ aus Ägypten erworben worden und werden jetzt sehr spät datiert (vgl. Th. Reinach, Gaz. des beaux-arts 1892, I, S. 99).

[5] Vgl. in Roschers Lexikon der Myth. I, S. 1755 ff.

[6] Vgl. Arch. Ztg. 1882, S. 334; in Roschers Lexikon I, S. 409, Z. 14 ff. Perrot a. a. O. S. 201, Fig. 142.

der oben S. 71 [S. 314] genannte Sarkophag von lokal syrischem Materiale; der Typus des Kopfes ist der olympische; die Haare sind vorn durch parallele Wellenlinien gegliedert. Ein sehr gutes Stück von parischem Marmor, bei Tortosa gefunden,[1] zeigt den olympischen Typus aufs schönste ausgeprägt; Augen und Mund sind ganz so wie an den strengeren unter den olympischen Köpfen; die Haare enden nach vorne in Ringeln wie am olympischen Apollo, nur sind sie noch etwas altertümlicher behandelt. Auf die Brust fallen jederseits zwei Locken herab. Nächstdem ist der Sarkophag eines bärtigen Mannes aus Sidon zu nennen.[2] Das Auge ist vollkommen so gebildet wie an den strengeren olympischen Giebelköpfen, der Bart gleicht völlig dem des „Greises“ im Ostgiebel. Besonders interessant ist dann der eine der beiden Sarkophage von Solus,[3] weil er zum Kopfe die ganze Figur mit Gewand hinzufügt. Hier ist der olympische Stil nicht nur im Kopfe, sondern ebenso im Gewande deutlich. Der Stoff ist in genau derselben charakteristischen Weise behandelt; die wenig eingetieften Faltenkanäle, das Wulstige, Schwere des Stoffes, die Tracht — der dorische Peplos mit Überschlag — die charakteristische Falte am oberen Rande zwischen den Brüsten und der symmetrische Fall des Überschlags, alles dies ist uns von den olympischen Figuren ganz ebenso bekannt. Auch der Sarkophag von Kition gehört hierher; er ist eine derbe, plumpe Arbeit; doch zeigen das Ganze und vom Einzelnen besonders Augen und Mund die olympische Manier sehr deutlich.



73

Auf diese ältere Serie von Sarkophagen folgen dann solche, welche den jüngeren Stil des 5. Jahrhunderts, den der phidiasischen Epoche, zeigen[4] und später solche, die stilistisch mit den attischen Grabreliefs der ersten Hälfte des 4. Jahr-

[1] Im Louvre Nr. 22; nicht bei Perrot.

[2] Im Louvre, Perrot S. 181, Fig. 128. Die Abbildung ist stilistisch nicht genügend.

[3] Bull. della commiss. in Sicilia 1864, Taf. I, 2. Perrot S. 189 Fig. 134. Danach obenstehend.

[4] Z. B. Perrot S. 180 Fig. 126. Auch der von Amathus gehört hierher; ferner Renan, Mission Taf. 59, 2. 3.

hunderts übereinstimmen.[1] Sarkophage, die wesentlich jünger sein müßten, sind mir nicht bekannt; die ganze Gattung scheint mit der Alexanderepoche aufzuhören.

Das schönste Stück der älteren Serie ist, wie schon bemerkt, das Berliner Fragment. Die stilistische Übereinstimmung mit den Skulpturen von Olympia braucht angesichts unserer Tafel kaum hervorgehoben zu werden; sie ist in die Augen fallend. Wir haben oben über dem Texte einen Kopf aus dem Westgiebel von Olympia zu bequemerer Vergleichung wiedergeben lassen.[2] Die gesamte Anlage des Kopfes mit dem ansteigenden Schädel, dem charakteristischen Gesichtsprofile, dem breiten Kinn, der Stellung und Form der großen und weiten Ohren ist hier wie dort. Die Augen haben dieselben wulstigen stark vorspringenden Lider, die nur hier etwas schärfer und feiner ausgearbeitet sind als dort. Nach der Schläfe hin ist dieselbe Erscheinung zu beobachten, die jüngst Magnus an den olympischen Köpfen treffend beobachtet hat.[3] Das obere Lid erscheint nach der Schläfe zu auffallend breit, weil der vorspringende Wulst noch nicht angegeben ist, welcher in der Natur zwischen dem temporalen Ende des Lids und dem oberen Augenhöhlenrande liegt. Der letztere ist etwas flacher und weniger vorspringend gebildet als in Olympia; dies macht unseren Kopf ein wenig altertümlicher als die olympischen Skulpturen. Unter den letzteren sind a auch einige Köpfe — sie gehören alle dem Ostgiebel an[4] —, die den zwischen oberem Augenhöhlenrand und Oberlid liegenden Raum nach der Schläfe zu schon als vortretenden weichen Wulst bilden.[5] So gehen die olympischen Skulpturen zu einem Teile schon über die Stilstufe hinaus, die an unserem Kopfe [74] noch ganz fest gehalten ist. Vergleichen wir weiter, so ist die Stirne und ihre Begrenzung durch das Haar — man vergleiche den Apollon des Westgiebels — ganz olympisch. Die Haare sind, wie auch in Olympia mehrfach, nur als Masse angegeben; diese ist aber hier — und darin zeigt sich die erhöhte Sorgfalt unseres Kopfes — fein gekrönelt, um rauh zu erscheinen; das Haar tritt hierdurch in lebendigen Gegensatz gegen das geglättete Fleisch;[6] auch haftete die Farbe, die wir natürlich hinzudenken müssen, auf dem rauhen Grunde besser; am Gesichte werden nur Einzelheiten gemalt gewesen sein; die gemalten Augensterne sind noch deutlich zu erkennen. Ganz olympisch sind ferner die charakteristische

[1] Ein schönes Beispiel ist das bei Perrot S. 182 Fig. 129; die meisten sind viel geringere Arbeiten.

[2] Mit Erlaubnis des Verlegers aus dem noch nicht erschienenen dritten Bande von „Olympia" reproduziert. [Vgl. jetzt dort Taf. 27, 1. 2, darnach hier Taf. 11.]

[3] Hugo Magnus, Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik (1892) S. 63 f.

[4] Die drei in pentelischem Marmor ergänzten Figuren des Westgiebels kommen natürlich nicht in Betracht (vgl. Jahrb. d. Inst. III, 184 ff.; Berliner philol. Wochenschr. 1888, S. 1514 [oben S. 278]).

[5] Besonders der Kopf des „Greises" und der des sitzenden Mannes; weniger gut (mehr nur in der Mitte) am Kopfe des Önomaos.

[6] Vgl. den archaischen Kopf Sammlung Sabouroff Taf. 3. 4.

breite starke Nase und der Mund mit den sehr vollen und lebhaft geschwungenen Lippen nebst dem schon erwähnten breiten Kinn; auch hierzu ist besonders der Apollon zu vergleichen.

Die Übereinstimmung erstreckt sich aber nicht bloß auf den Stil, sondern auf die ganze Mache, das Technische und Äusserliche. Man vergleiche nur die Art, wie die Nasenlöcher gebohrt, wie die Nasenflügel und wie die Rinne von der Nase zum Munde gebildet sind. Kein Zweifel, wir haben hier wie dort Arbeiten desselben Künstlerkreises und derselben Werkstatt-Tradition vor uns.

Die Tatsache, die wir hierdurch ermittelt haben, dass die Künstler der olympischen Skulpturen demselben heimatlichen Kreise angehören, wie diejenigen, welche um dieselbe Zeit im Auftrage von Phönikiern an der syrischen Küste Sarkophage arbeiteten, klärt uns zwar über jene Heimat selbst noch nicht unmittelbar auf. Denn die in Phönikien einzelne Aufträge ausführenden Künstler waren dort natürlich Fremde. Allein wir sind bei diesen viel eher in der Lage, einen wahrscheinlichen Rückschluß auf ihre Heimat zu machen, als bei jenen in Olympia arbeitenden. In Olympia strömten, wie uns Pausanias' Beschreibung zeigt und die gemachten Kleinfunde bestätigt haben,[1] Künstler und Werke aus dem ganzen Umkreise antiker Kultur zusammen. Was wir dagegen an griechischen Kunstwerken der älteren Zeit in Phönikien finden, verrät seine künstlerische Heimat deutlich: es sind, wie dies auch in der Natur der Verhältnisse liegt, Arbeiten, die auf die kleinasiatische Küste oder die Inseln weisen, und deren Stil als ionisch zu bezeichnen ist. So die schon erwähnten für den phönikischen Salbenexport gefertigten Gefäße in Gestalt der Aphrodite und andere mit ihnen in Stil und Technik völlig übereinstimmende, sowohl stehende, als thronende Göttinnen von Terrakotta.[2] Gleiche Figuren wurden namentlich auf Rhodos und auch an der kleinasiatischen Küste gefunden;[3] sie wurden aber auch nach dem Westen 75 exportiert.[4] Die Qualität des Tones weist auf Ionien als ihre Heimat und damit stimmt auch der Stil überein. Die in Phönikien und seinen Kolonien häufigen

[1] Olympia, Bd. IV, Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde, passim.

[2] Vgl. die bei Perrot a. a. O. III, S. 64 Fig. 20; 201 Fig. 142; 472 Fig. 344; 473 Fig. 345 abgebildeten Beispiele und Longpérier, Musée Napol. III Taf. 24, 2. 3; 25, 2.

[3] An der ionischen Küste und in Karien. Die Terrakotten von Assos haben andere Typen.

[4] Besonders interessant ist die in den sizilischen Museen zu beobachtende Tatsache, daß solche ionische Terrakotten nach Sizilien importiert und dann dort nachgeahmt worden sind, z. T. wie es scheint durch direktes Abformen. Der von dem sizilischen sehr verschiedene Ton läßt Original und Nachbildung leicht erkennen. Einige Typen sind abgebildet bei Kekulé, Terr. v. Sizilien S. 9, Fig. 3; S. 12, Fig. 16; S. 18, Fig. 34. Auch der liegende Mann und der hockende Dämon kommen in dem kleinasiatischen Tone vor. Besonders interessant ist eine original-ionische archaische Terrakotte der Samml. Navarra in Terranova (Gela), die einen dickbäuchigen Bogenschützen mit hoher skythischer Mütze darstellt. — Auch nach Etrurien kamen die ionischen Terrakotten.

— und von dort auch exportierten — Skarabäen von grünem Jaspis[1] sind zuweilen sicher von Griechen für Phönikier gemacht; die ionischen Typen lassen auch hier die Heimat dieser Griechen erkennen.

In unserem Falle können wir indess noch bestimmter urteilen. An den großen schweren Sarkophagen spielt das Material eine besonders wichtige Rolle. Die künstlerische Arbeit pflegt sich auf einen menschlichen Kopf zu beschränken; alles andere ist reine Steinmetzenarbeit. Die meisten dieser Sarkophage sind denn auch handwerksmäßige geringe Leistungen; unser Berliner Fragment ragt durch seine feine Ausführung hervor.

Wo wird aber die Heimat dieser Steinmetzen gewesen sein? Gewiß da wo auch der Stein herkam — also auf Paros. Die Phönikier waren schon zu gewandte Geschäftsleute als daß sie, wenn sie etwas direkt von der Quelle beziehen konnten, sich erst an einen Vermittler gewandt hätten. Sie bestellten sich vielmehr sicherlich die großen Blöcke, die sie zu ihren Sarkophagen brauchten, direkt auf Paros. Die Steinmetzen oder Bildhauer, wie man sie nennen will, begleiteten die Fracht und machten sich, am Bestimmungsorte angekommen, an die Arbeit nach Weisung des phönikischen Bestellers, und fuhren nach erfolgter Bezahlung wohl in der Regel wieder nach Hause; ausnahmsweise übernahm es einer dort, auch in dem ihm fremden Materiale des Landes zu arbeiten.[2]

Und Genossen dieser selben parischen Bildhauer, die Aufträge in Syrien annahmen, sind nach Olympia zur Ausschmückung des Zeustempels berufen worden. Die entwickelten Tatsachen zwingen zu diesem Schlusse. Doch wird es uns als Bestätigung willkommen sein, wenn wir auf einem anderen Wege, unabhängig von dem Bisherigen, zu demselben Resultate gelangen.

Dies ist der Fall durch folgende Erwägung. Die Metopen und Giebelfiguren bildeten nur einen Teil des Auftrags, der den mit der Ausschmückung des Zeustempels betrauten Künstlern ward; der zugehörige zweite Teil war das Marmordach mit allen seinen Ziegeln, seiner Sima und seiner Menge kolossaler Löwenköpfe. Daß dieses Dach von denselben Werkmeistern hergestellt wurde wie die Skulpturen, geht aus der Übereinstimmung des Haupttypus der Löwenköpfe der Sima mit dem Kopfe des nemeischen Löwen der Metope hervor.[3] Beide 76 Teile, Metopen und Giebel sowie das Dach, bestanden aus parischem Marmor.[4] Es war ein ganz gewaltiger Auftrag, der damals von der Tempelbehörde nach den Brüchen von Paros ging, ein im Peloponnes bis dahin unerhörter Vorgang.

---

[1] Beispiele im Gemmen-Katalog des Britischen Museums Taf. C. [Furtwängler, Antike Gemmen III S. 108 ff.]

[2] Vgl. S. 71 [S. 314] oben.

[3] Wie ich Berliner philol. Wochenschrift 1888, S. 1515 [oben S. 279] betont habe. Vgl. jetzt Treu und B. Gräf in Olympia, Textband II, die Baudenkmäler, S. 24 f.

[4] Erst die Ergänzungen des Daches wurden in pentelischem Marmor ausgeführt. Vgl. Olympia a. a. O. S. 22.

In Elis gab es überhaupt keine einheimische Kunstschule — wie Überlieferung und Funde gleichermaßen lehren — jedenfalls keine in Marmorarbeit geübte, da dies Material bis dahin in Elis kaum zur Anwendung gekommen war. In Argos blühte die berühmte Schule des Hagelaidas; allein auch hier fehlte jede Praxis in der Marmorarbeit; die Leute waren Erzgießer, Künstler von selbständigen Rundwerken, die dekorativen Steinarbeiten völlig fern standen. Was war natürlicher, als daß man sich von Olympia aus mit dem Materiale auch gleich die geübten Werkmeister von Paros kommen ließ, ebenso wie es die phönikischen Auftraggeber machten. Da tatsächlich, wie wir sahen, auch der rein technische handwerksmäßige Teil des olympischen Auftrags, das Dach mit der Sima, bei dem das Material die Hauptsache war, denselben Leuten anvertraut war wie der mehr künstlerische Teil, so ist jene Annahme die einzig wahrscheinliche: parische Bildhauer nahmen Materiallieferung und Ausarbeitung des ganzen Marmorschmuckes des Zeustempels in Akkord.

Auf den zu dem ursprünglichen Dach gehörigen parischen Ziegeln befinden sich Buchstaben als Versetzungsmarken,[1] die für die Bestimmung der Heimat der Verfertiger von Wichtigkeit sind. Durch diese wird zunächst, unsere bisherigen Erwägungen bestätigend, sowohl elischer als argivischer Ursprung mit Bestimmtheit ausgeschlossen; elischer dadurch, daß das Alphabet, welches den Buchstaben Ξ hat, einer anderen Reihe angehört als das in Elis im 5. Jahrhundert herrschende; Argos wird durch das Λ ausgeschlossen, indem das Lambda im 5. Jahrhundert in Argos mit ⊢ bezeichnet wurde. Das Alphabet ist, soweit es auf den Ziegeln vorkommt, ein rein ionisches. Ich glaubte früher, daß hierdurch auch die Kykladen ausgeschlossen würden, indem wir von Paros und seiner Kolonie Thasos sowie Naxos, Delos und Keos wissen,[2] daß man dort in alter Zeit statt B, welches die Ziegel (und zwar in eckiger Gestalt) bieten, vielmehr C schrieb; allein dieser Schluß ist nicht aufrecht zu erhalten. Denn alle Beispiele des C für B auf den 77 Inschriften der genannten Inseln gehören in viel ältere Zeit als das Dach des Zeustempels; sie sind rein archaische, während die Marken des letzteren nichts von archaischem Charakter mehr haben.[3] Es ist höchst wahrscheinlich anzunehmen — und jedenfalls bis jetzt durch nichts zu widerlegen —, daß man in

[1] Ich habe 1877/78 dieselben gesammelt und die alten parischen von den ergänzten pentelischen geschieden. Purgold hat meine Sammlung weitergeführt und hatte die Güte, mir von dem Resultate Mitteilung zu machen, das aber nichts Wesentliches hinzubrachte; einzelne Buchstaben wie A und Ω fehlen auch nach Purgolds letzter Sammlung in dem Alphabet der alten Serie. Es kommen indess auch auf parischen Ziegeln ganz späte Buchstaben vor; wahrscheinlich sind dies ältere Stücke, die bei späterer Restauration in anderer Anordnung verwendet wurden. Vgl. die kurze Angabe des Wesentlichen in Berliner philol. Wochenschrift 1888, S. 1515 [oben S. 279].

[2] Paros I. G. A. 400 ff.; Thasos 378 ff.; Naxos 407 ff.; Keos 393; Delos vgl. Kirchhoff, Studien[4] S. 83.

[3] Vgl. Berl. philol. Wochenschr. a. a. O. [oben S. 278].

Paros um die Zeit des olympischen Tempelbaues das altmodische C aufgegeben und das ionische B angenommen hatte; mit dem archaischen Charakter der Schrift überhaupt wird man auch diesen absonderlichen Buchstaben haben fahren lassen. Von Keos wenigstens ist uns eine Inschrift erhalten, die lehrt, daß man hier in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts nicht mehr C und überhaupt, bis auf einen besonderen Gebrauch des H, völlig ionisch schrieb.[1] Das gleiche dürfen wir für Paros in der Zeit des olympischen Baues voraussetzen. Die Marken der parischen Dachziegel bestätigen also unsere bisherigen negativen Resultate über die Heimat der Künstler des Tempels und stehen dem positiven nicht entgegen.

Wir dürfen es also als hinlänglich gesichert ansehen, daß mit dem Marmorschmucke des Zeustempels eine Anzahl parischer Bildhauer und Steinmetzen beauftragt worden ist. Die Tradition bei Pausanias, welche Paionios als den Künstler des Ostgiebels, Alkamenes als den des Westgiebels nennt — für die Metopen liegt keine Überlieferung vor — kommt hiergegen nicht in Betracht. Sie würde nur dann für uns Bedeutung haben, wenn sich beweisen oder auch nur wahrscheinlich machen ließe, daß sie auf echter Künstlersignatur beruht.[2] Da dies nicht der Fall ist, so treten die schweren Bedenken, die sich gegen sie erheben, in ihr volles Recht. Alles Sichere, was wir von jenen beiden Künstlern wissen, weist sie in eine um etwa ein Menschenalter jüngere Periode als den Zeustempel. Ferner steht die Nachricht, die zwei verschiedene hervorragende und selbständige Künstler für die beiden Giebel nennt und die Metopen nicht berücksichtigt, im Widerspruche mit der durch die Funde sich ergebenden Tatsache, daß Giebel, Metopen und Tempeldach von einer einheitlich geleiteten Werkstatt ausgeführt worden sind. Endlich ist die Tradition, was Paionios anlangt, offenbar, wie man längst erkannt hat, nur aus einem Mißverständnis der Nike-Inschrift entstanden; in dieser rühmt sich aber der Künstler nur des Firstschmucks, nicht der Giebelfiguren; hätte er letztere gemacht, hätte er sie sicher auch genannt; die nicht sehr viel jüngere Bauinschrift von Epidauros[3] hat es jetzt außer allen Zweifel gestellt, daß man *ἀκρωτήρια* und *ἐναιέτια* bestimmt unterschied. Lassen wir den Paionios als eine schlechte antike Vermutung fallen, so ist es unmethodisch, den Alkamenes allein aufrecht zu erhalten[4] und ihm nun alles zuzuschreiben. Wir wissen aber Sicheres auch nur von einem Alkamenes, dem Schüler des Phidias, 78 dem Künstler vom Ende des 5. Jahrhunderts, der für den Zeustempel nicht in Frage kommen kann.[5] Die Nachricht des Pausanias, daß Alkamenes ein — un-

---

[1] U. Köhler, Athen. Mitt. I, S. 139 ff.; über die Zeit S. 147. I. G. A. 395. Dittenberger, Sylloge 468. [²877. I. G. XII, 5 593.]

[2] Vgl. Robert in Deutsche Literaturzeitung 1888, S. 603.

[3] Ἐφημ. ἀρχ. 1886, S. 145 ff. Bull. de corr. hell. 1890, S. 590. [I. G. IV, 1484. Jahrb. d. Inst. XXIV, 1909 S. 186.]

[4] Wie schon Kekulé, Arch. Ztg. 1883, S. 243 mit Recht betonte.

[5] [Anders Glyptothek² Nr. 200.]

glücklicher — Nebenbuhler des Phidias gewesen sei, die auch bei Plinius an einer Stelle erscheint,[1] ist, wie man bisher nicht bemerkt hat, mir aber offenbar zu sein scheint,[2] nur aus der bekannten Anekdote erschlossen, die über beide Künstler im Schwange war, wo Alkamenes als der durch die höhere Weisheit des Phidias besiegte Nebenbuhler im Wettstreite mit einer Athenastatue erscheint. Die Tradition, daß er den Westgiebel gemacht, ist durch Alkamenes Verhältnis zu Phidias vollständig zu erklären: man schloß, daß die Umgebung des Künstlers des Tempelbildes auch an dem Tempelschmuck beteiligt gewesen sein werde.

Die Tradition des Pausanias kann also gegen unser auf tatsächlichem Boden erlangtes Resultat nicht aufkommen. Die Künstler der olympischen Skulpturen bleiben nun zwar namenlos, aber wir haben ihre Heimat und ihre Art erkannt. Es sind technisch geschickte Leute, die große Aufträge in Marmordekoration übernahmen.

In der Tat weisen die olympischen Skulpturen ja auch gar nicht auf eine — und noch weniger auf mehrere — eigenartige starke Individualitäten. Sie sind gewiß nicht Werke einer mächtigen und kühn vordringenden Persönlichkeit. Sie sind Durchschnittsleistungen ihrer Zeit, sie sind Schul- und Werkstattarbeiten, nicht solche von Künstlern ersten Ranges. Sie stehen weder geistig noch im Grade der Ausführung verhältnismäßig höher als ein gutes Vasenbild oder ein sog. melisches Tonrelief ihrer Epoche. Von dem Ehrgeize, der die Künstler des äginetischen Tempels und des Parthenon beseelte, findet sich in Olympia keine Spur. Diese Parier tun keinen Meißelhieb mehr als sie eben kontraktlich zu tun sich verpflichtet glauben; sie sind befriedigt, wenn die Figuren in der Hauptansicht genügend ausgearbeitet sind; wo sie können sparen sie sich Arbeit; so namentlich auch an Haaren und Bärten. In die Giebelkomposition haben sie kein neues Prinzip eingeführt; sie folgen dem älteren uns durch die Ägineten bekannten Typus, der in die Mitte eine ruhig stehende Götterfigur, in die Ecken liegende Gestalten setzt. Es macht ihrer Erfindungs- und Kompositionsgabe keine besondere Ehre, wenn sie an die Enden des Westgiebels jederseits in einförmiger Weise zwei liegende Weiber gesetzt, im Ostgiebel — wie die einzige mit den Tatsachen vereinbare Aufstellung desselben lehrt[3] — jederseits in zwei hintereinander befindlichen Figuren ungefähr dasselbe Motiv wiederholt haben. Und 79 allenthalben stößt man auf Dinge, die sich durch andere Denkmäler der Zeit eben als typisch nachweisen lassen. Selbst das schöne Motiv des Herakles in

[1] Paus. V, 10, 8. Plin. 34, 49 wo Alkamenes als aemulus des Phidias genannt wird.

[2] Wie ich demnächst an anderem Orte auszuführen gedenke. [Meisterwerke S. 35.]

[3] Jahrb. d. Inst. VI (1891) S. 77 ff. [oben S. 281 ff.]. Arch. Anzeiger 1891, S. 93 f. [oben S. 293] und meine letzte eingehendere Begründung in Berliner philol. Wochenschrift 1892, S. 1282 ff.; 1314 ff. [oben S. 295 ff.]. — Durch unrichtige Aufstellung verleitet, hat man im Ostgiebel auch schon Regungen parthenonischer Kompositionsweise zu verspüren geglaubt; mit Unrecht. Olympia geht nirgends wesentlich über Ägina hinaus, der Parthenon aber betritt eine ganz neue Bahn. [Aegina, Das Heiligtum der Aphaia S. 326 ff.]

der Löwenmetope, der ermattet das Haupt auf die Hand stützt, ist nicht etwa hierfür neu erfunden; der Künstler fand es, wie Skarabäen strengen Stiles lehren, bereits vor und hat es nur, in nicht sonderlich passender Weise, auf das Löwenabenteuer angewendet.[1] So sind wir also gar nicht berechtigt, bei den olympischen Skulpturen nach Künstlernamen ersten Ranges zu fragen.

Daß auf Paros ebenso wie auf Naxos seit alter Zeit das Steinmetz- und Bildhauergewerbe blühte, ist allgemein anerkannt; auch steht es durch einige Zeugnisse fest, daß schon seit dem 6. Jahrhundert Künstler von dort nach anderen Gegenden Griechenlands wanderten. Diese Insulaner waren ja darauf angewiesen, ihren schönen Marmor und ihre Geschicklichkeit weit herum bekannt zu machen, da sie auf der Insel selbst nicht genug Absatz finden konnten. So begegnen wir im 6. Jahrhundert dem Parier Aristion in Athen; und Kritonides, ein anderer Parier dieser Epoche, arbeitete ebenfalls außerhalb des Vaterlandes.[2] Die Naxier hat man neuerdings als im 7. und 6. Jahrhundert für den Export sehr tätige Leute erkannt;[3] sie haben zuerst Ziegel von Marmor hergestellt. Noch im 5. Jahrhundert begegnen wir dem Alxenor von Naxos in Böotien, der sich mit dem Stolze einer herabgekommenen Größe auf einer Stele lokal böotischen Materiales verewigte. Der Ruhm des Marmors und der Kunst von Naxos war damals aber längst von der Nachbarinsel Paros überflügelt.

Auf Paros selbst ist wenigstens ein Denkmal erhalten, das der Stilstufe der olympischen Skulpturen angehört und große Verwandtschaft mit ihnen wie mit den parischen Sarkophagen Phönikiens zu haben scheint.[4] Es ist die Statue einer schwebenden Nike, leider ohne Kopf. Der dorische Peplos hat in der Faltengebung — man beachte namentlich die Anordnung des Überschlags; auch die Falte am oberen Rande zwischen den Brüsten scheint nicht zu fehlen — und in der Wiedergabe des schweren Wollstoffes große Verwandtschaft mit Olympia. Man vergleiche auch das von dem linken gehobenen Oberarm herabfallende Stück des Peplos mit dem entsprechenden Teile der Hesperide der olympischen Metope. Der Gegenstand, eine fliegende Nike, war von Archermos bis auf Paionios ein Problem, an dem sich die ionische Marmorskulptur mit Vorliebe versuchte. Die parische Nike steht in der Mitte zwischen dem archaischen Typus und dem des Paionios; sie kann lehren, wie die Nike der Messenier aussehen würde, wenn sie von dem Künstler des Ostgiebels herrührte. — Noch ein zweites Werk darf 80 hier genannt werden, das wenigstens höchst wahrscheinlich parischen Ursprungs

[1] Vgl. in Roschers Lexikon der Mythol. I. S. 2160.

[2] Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 6 schließt mit Recht aus der Nennung der Heimat, daß der Mann in der Fremde arbeitete. Nach Paciaudi stammt die Inschrift aus dem Peloponnes oder dessen Nachbarschaft.

[3] Sauer, Athen. Mitt. XVII, S. 37 ff.

[4] Ich kenne es leider nur durch Löwy in den Arch. epigr. Mitt. aus Österreich XI, Taf. 6, 2, S. 162 ff.; zur Zeit meiner Anwesenheit auf Paros scheint es noch nicht ausgegraben gewesen zu sein. [Roschers Lexikon der Myth. III S. 333.]

ist: die giustinianische Stele eines Mädchens in Venedig.[1] Sie steht der parischen Nike ebenso nahe wie den olympischen Skulpturen; sie ist nur von ungleich feinerer delikaterer Ausführung als letztere. Auch hier ist die Behandlung des wollenen Peplos, die Anordnung des Überschlags, die Falte auf der Brust ganz olympisch; dann vergleiche man auch hier die Faltenzüge am linken Arm mit denen an der Hesperide; man vergleiche die Stellung, die Art wie das entlastete Bein herauskommt, die Führung des Gesichtsprofiles und die Anordnung des Haares mit der Sphendone; all dies findet sich an den olympischen Skulpturen völlig gleichartig. Selbst die ruhige feine Stimmung der Stele klingt wenigstens in der Hesperidenmetope wieder.

Nahe Analogien zu den olympischen Skulpturen bietet auch eine Gattung von kleineren handwerklichen Denkmälern, die der Kunstübung auf den Kykladen zuzuschreiben sind, die sog. melischen Reliefs;[2] man vergleiche z. B. das Pferd des Elektrareliefs[3] mit dem Ostgiebel und die alte Amme dort mit den Weibern des Westgiebels. Die Palmette der Grabstele auf eben diesem Relief kehrt in ihrer absonderlichen Form in jener Zeit einzig an der venezianischen Stele wieder.[4]

Mit Recht hat J. Six nach Brunns Vorgang auf die nahe Verwandtschaft hingewiesen, welche zwischen einigen Münzen von Thasos mit dem eine Nymphe raubenden Silen und dem Westgiebel von Olympia besteht.[5] Thasos stand als Kolonie von Paros mit diesem auch künstlerisch gewiß in engster Beziehung. Ein auf Thasos gefundener männlicher nackter Torso von parischem Marmor[6] gehört zu den nächsten Verwandten der olympischen Skulpturen; er steht besonders dem Apollon des Westgiebels nahe.[7] Wahrscheinlich ist auch er parische Arbeit.

Es ist ferner in diesem Zusammenhange von Bedeutung, daß der Kopftypus des Apollon im Westgiebel gerade auf Münzen von Siphnos wiederkehrt[8] und

[1] Friederichs-Wolters, Gipsabg. 241. Samml. Sabouroff I, Skulpturen, Einl. S. 6 Anm. 6, S. 7 (mit Abbild.); hier sind die Gründe entwickelt, weshalb die Stele sicher auf die ionischen Inseln, höchst wahrscheinlich auf Paros gehört; auch ist auf die Verwandtschaft mit Olympia schon hingewiesen; auf die mit der parischen Nike hat Löwy a. a. O. S. 164 aufmerksam gemacht. [Jetzt in Berlin. Kekule, Die griech. Skulptur S. 175.]

[2] Über diese vgl. zuletzt Pottier in Dumont-Chaplain, Céram. gr. II, S. 226 ff. Über den ionischen Charakter vgl. Arch. Ztg. 1882, S. 350; Samml. Sabouroff I, Skulpturen, Einl. S. 8.

[3] Mon. d. Inst. VI, 57. Fröhner, Coll. Lecuyer Taf. 30.

[4] Samml. Sabouroff, Skulpturen, Einl. S. 8.

[5] Six im Journ. of Hell. Stud. X, 114. Vgl. Head, Hist. num. S. 227; Guide Taf. 12, 6; Gardner, Types Taf. 3, 28. Berliner Catal. II, Taf. 4, 38.

[6] Im Louvre, Saal des Achill Borghese, von Miller mitgebracht. Der Tors ist sehr beschädigt; das linke scheint Standbein gewesen zu sein; der linke Arm war in die Seite gestützt (vgl. den Önomaos), der rechte Oberarm seitwärts horizontal erhoben und wahrscheinlich auf Lanze oder Szepter gestützt.

[7] Auch der Nabel zeigt die dort charakteristische Bildung. Die Pubes fehlt leider.

[8] Weil in Hist. u. phil. Aufsätze E. Curtius gew. Taf. III, 1, 2. British Museum, Catal. Crete etc., Taf. 27, 11. 12. Overbeck, Apollon, Münztaf. II, 1.

von keinem anderen Orte ein dem olympischen entfernt so ähnlicher Apollokopf 81
bekannt ist.[1] Das kleine, aber reiche Siphnos war künstlerisch gewiß von der Nachbarinsel Paros abhängig;[2] schon im 6. Jahrhundert hatten die Siphnier sich den Marktplatz und das Prytaneion mit parischem Marmor geschmückt,[3] den parische Steinmetzen werden bearbeitet haben. Die Übereinstimmung des siphnischen und des olympischen Apollokopfes ist also durch die gemeinsame parische Herkunft zu erklären.

Endlich seien noch einige zerstreute Denkmäler genannt, die ich wegen der Übereinstimmung von Stil und Material als parische Arbeiten der Zeit der olympischen Skulpturen betrachten zu dürfen glaube.[4] Zunächst drei weibliche Torse von Xanthos;[5] sie tragen den dorischen Peplos mit Überschlag; die Charakterisierung des schweren Stoffes, die dicken wulstigen wenig tiefen Falten sind völlig olympisch. An dem besterhaltenen Torso[6] stimmt der Oberkörper völlig mit der Hesperide von Olympia überein, der Unterkörper — die Rechte faßt das Gewand an — ist der parischen Nike nah verwandt. Die Küste von Lykien war eine Station für die parischen Bildhauer, die nach Syrien fuhren; so erklärt sich das Vorkommen dieser Statuen in Xanthos leicht. Sie hatten vermutlich dekorativen Zweck und gehörten so recht eigentlich in das Gebiet parischer Marmorkunst.[7]

Auch eine zweite schwebende Nike haben wir zu erwähnen. Sie ward zwar in Rom gefunden,[8] ist aber ein griechisches Originalwerk. Nike ist mit geschlossenen Füssen herabschwebend gedacht; vermutlich war die Figur der Firstschmuck eines Giebels.[9] Sie trägt den dorischen Peplos mit Überschlag, dessen Enden sie — ein echt dekoratives Motiv — mit beiden Händen faßt. Die Arbeit ist derb und nicht sonderlich sorgfältig, der Stil mit den wulstigen rundlichen Faltenrücken völlig olympisch. — Noch ein zweites parisches Originalwerk, den olympischen Skulpturen in Stil und Ausführung völlig gleich, kam in Rom zu Tage: ein Athenatorso, mit großer schräger Ägis, sonst fast genau der Athena der Augiasmetope entsprechend;[10] sie ist sicher von demselben Künstlerkreise ausgeführt wie jene.

[1] Der von Kolophon, den Weil a. a. O. Nr. 3 abbildet, ist zwar auch verwandt, doch lange nicht so wie der siphnische.

[2] [Vgl. Berl. philol. Wochenschrift 1894 S. 1278.]

[3] Herod. III, 57.

[4] [Vgl. *Εφ. ἀρχ.* 1901 S. 144.]

[5] A. H. Smith, Catal. of sculpt., British Mus., I 96—98. Der Marmor ist parisch.

[6] Ebenda 96.

[7] Die das Gewand mit der rechten und die es mit der linken Hand anfaßt (Nr. 96. 98) waren wahrscheinlich Gegenstücke. Das Motiv ist das alte der Kunst des 6. Jahrhunderts.

[8] Befindet sich im Konservatoren-Palast, im Saale der Funde vom Esquilin. Der Marmor ist parisch. Unterlebensgroß. [Helbig, Führer ²I, 612.]

[9] Zu dieser Annahme paßt auch die Art der Verwitterung.

[10] Im Museo delle Terme zu Rom, neuerer Fund (Röm. Mitt. 1891, S. 239); parischer Marmor; der linke Unterarm war vorgestreckt, der rechte gesenkt [Helbig, Führer ²II, 1070.

82 Ein Werk dieser Art haben endlich auch die Ausgrabungen von Pergamon geliefert,[1] das wohl schon vor der Attalidenzeit dahin kam, da es nicht bedeutend genug erscheint, um zu deren Kunstsammlung gehört zu haben. Es ist ein in der Art des alten Niketypus lebhaft schreitendes sich umblickendes Mädchen (leider nur Torso), das mit der Rechten wieder das Gewand anfaßt. Der Überschlag des Peplos, an dem auch die Falte am oberen Rande zwischen den Brüsten nicht fehlt, sowie die ganze Gewandbehandlung stehen den olympischen Bildwerken nahe. Wahrscheinlich hatte auch diese Statue einst, etwa als Firstschmuck, eine dekorative Bestimmung.

Durch die weite Verbreitung der parischen Werke wird es zu erklären sein, daß auch in Etrurien bei einigen einheimischen Skulpturen eine nicht zu leugnende Verwandtschaft mit dem olympischen Stile begegnet. Als Beispiel nenne ich die für ein etruskisches Werk schöne und stattliche Grabgruppe aus Città della Pieve im Museum zu Florenz;[2] hier ist namentlich der Kopf der Frau, dann aber auch die ganze Gewandbehandlung an beiden Figuren Olympia verwandt.[3]

Wir haben die Heimat der Künstler der olympischen Tempelskulpturen festzustellen gesucht und sie auf Paros gefunden, das in jener Zeit für die dekorative Marmorarbeit weithin berühmt gewesen sein muß. Eine andere Frage ist nun aber, wie dieser parische Stil sich gebildet hat, aus welchen Elementen er erwachsen ist. Eine vollständige Behandlung derselben würde hier viel zu weit führen; doch glaube ich andeuten zu sollen, wie ich mir ihre Lösung vorstelle.

Diese parische Kunst ist keine einfache; sie hat Mischungen erfahren. Ihr Grundstock aber ist als ionisch zu bezeichnen;[4] ein Wort das einen weiten und doch sehr präzisen Begriff in sich schließt, der sich auf eine Fülle von Denkmälern gründet. Zu den ionischen Grundeigenschaften gehört vor allem was Brunn gleich nach dem ersten Bekanntwerden der olympischen Skulpturen[5] erkannt und festgestellt hat: jene unbefangen natürliche Auffassung, eine Natürlichkeit, die aber „nicht eine künstlerisch geläuterte ideale, sondern ein Abbild der ungeschminkten Wirklichkeit" ist; dann jener Naturalismus, der in dem Kahlkopf mit dem faltigen dicken Bauche und in den alten Weibern zu Tage tritt; ferner aber auch die Wildheit und das Feuer der Bewegung, die kühne verschlungene

Furtwängler, Meisterwerke S. 27]. — Naheverwandt ist auch der Torso Ludovisi, Schreiber, Villa Ludov. 29; Helbig, Führer [2] II 934, ein griechisches Original von parischem Marmor, wahrscheinlich auch parischer Arbeit; interessant ist die realistische Wiedergabe der Naht an der rechten Seite des Peplos.

[1] Berlin, Pergamonmuseum. Parischer Marmor. Unterlebensgroß. [Altertümer von Pergamon VII Taf. 1 Nr. 20.]

[2] Notizie degli scavi 1888, Taf. 14; im Museo etrusco zu Florenz.

[3] Vgl. zum Gewand besonders die sitzende Athena der Vögel-Metope.

[4] Vgl. Archäol. Ztg. 1882, S. 363. Preußische Jahrb. LI (1883), S. 378 f. [oben S. 253 ff.]

[5] Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1877 S. 1 ff., 1878 S. 442 ff. [Kleine Schriften II S. 201 ff. und 217 ff.]

Gruppenbildung im Westgiebel, und die Typen der Kentauren selbst sowie ihr „breiter pastoser Vortrag"; bei den aufrecht stehenden Männern die Art des freien kühnen Auftretens. Andrerseits aber das Weichliche, Unakkurate, Saloppe, 83 aller knappen Präzision Entbehrende, jener Mangel aller „Strenge spezifisch plastischer Stilisierung"; auch der sog. malerische Faltenstil, der Versuch das Zufällige in den sich zusammenschiebenden wulstigen Falten wiederzugeben; und die verwandte Manier der Körperbildung, die sich zum Teil schon mit Hautfalten abgibt, ohne das Hauptgerüste des Körpers in Biegungen und Streckungen richtig bilden zu können. Überhaupt die ganze Richtung, die nur auf einen dekorativen Gesamteffekt zielt und sich mit diesem zufrieden gibt.

Indeß auf diesen Stamm ist ein fremdes Reis gepfropft. Auch dies hat niemand schärfer und richtiger sogleich nach der Entdeckung empfunden als Brunn. Der inneren Wahrheit dessen, was er feststellte, konnte es keinen Eintrag tun, wenn er, bevor die Originale genauer bekannt waren, einen äußerlichen Irrtum beging. Er erkannte in der Hesperidenmetope einen von den Giebelfiguren total verschiedenen Stil und „ein Meisterstück peloponnesischer Skulptur",[1] derselben, der er auch eine stehende Frauengestalt des Ostgiebels zuschrieb, deren Zugehörigkeit zum Giebel damals noch nicht bekannt war.[2] In der Tat prägt sich gerade in diesen Stücken der starke peloponnesische oder genauer argivische Einfluß deutlich aus, welchen die parische Marmorskulptur jener Epoche in sich aufgenommen hatte.[3] Die Schule für Bronzeguß in Argos hat in der Zeit um 500 für die ruhigstehende menschliche Gestalt Typen geschaffen, die geradezu epochemachend waren und deren Einfluß sich in einem großen Umkreise durch die ganze erste Hälfte des fünften Jahrhunderts verfolgen läßt. Den männlichen Typus habe ich in einer früheren Abhandlung festzustellen versucht.[4] Seine Einwirkung ist in Olympia namentlich in der Hesperidenmetope an dem Atlas fühlbar, der ganz wie die Profilansicht einer Statue aus dem Kreise des Hagelaidas wirkt. Die stehenden Männer der Giebel haben weniger davon; in der Art ihres freieren kraftvollen Auftretens und in der Wiedergabe der Muskulatur stehen sie vielmehr dem sog. Omphalos-Apollon nahe, der einen scharfen Gegensatz zu dem argivischen Ideale bezeichnet.[5] Den weiblichen Typus des argivischen Kreises kennen wir durch zahlreiche peloponnesische Bronzen.[6] Er hat auf die parischen Künstler stark gewirkt. Die ganze dorische Tracht des Gewands und zum Teil auch der Haare, und dazu jener charakteristische symmetrische Falten-

---

[1] Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1877 S. 14.

[2] Ebenda S. 16; die Sterope, die erst „Hestia", dann Hippodameia genannt ward.

[3] Vgl. 50. Berliner Winckelmannsprogr. (1890) S. 152.

[4] 50. Berliner Winckelmannsprogr. (1890) S. 125 ff. „Eine argivische Bronze".

[5] Vgl. ebenda S. 150 und Athen. Mitt. V, S. 39.

[6] Z. B. Athen. Mitt. III, Taf. 1, 1; Arch. Ztg. 1881, Taf. 2, 2; Olympia Bd. IV, Die Bronzen Nr. 56; Bull. de corr. hell. 1891, Taf. 9. 10; die vielen korinthischen Spiegelstützen des Typus Arch. Ztg. 1879, Taf. 12 u. a.

fall, in dem Brunn den Zauber strenger Gesetzmäßigkeit und das Walten eines 84 mathematischen Prinzips empfand,[1] und den wir durch die parischen Künstler bis zu den phönikischen Särgen verbreitet fanden, er stammt von dem argivischen Typus. Hier war er für bronzene Einzelstatuen geschaffen; jene Parier haben ihn durch ihre dekorativen Marmorarbeiten gleichsam popularisiert. In Olympia ist seine Wirkung bei allen ruhig aufrechtstehenden Frauen, am reinsten an der Hesperide zu bemerken. Der malerische ionische Faltenstil der bewegten Gestalten dieser selben Skulpturen steht in unversöhntem scharfem Gegensatze dazu. Diese Künstler vermochten nicht das angelernte Fremde mit dem Eigenen ganz zu verschmelzen. Schon hierin zeigt sich, daß sie keine führenden Geister ersten Ranges waren.

Aber auch von dem Geiste der Strenge und des Ernstes und von der reinen Formenklarheit jener argivischen Schöpfungen ist etwas in die Köpfe der olympischen Figuren übergegangen; auch dies ist im Kopfe des Atlas besonders deutlich, den Brunn mit Recht als eine Vorstufe Polyklets bezeichnet hat;[2] der Kopf des „Greises“ vom Ostgiebel steht in seinem weichlich ionischen Realismus aber wieder im vollstem Gegensatze dazu.

Die argivische Beeinflussung ihres Stiles, welche die Parier schon nach Olympia mitbrachten, mochte hier durch die Eindrücke der Umgebung wohl noch etwas gesteigert werden. Einen direkten Einfluß der Auftraggeber erkennen wir dagegen in dem äußerlichen Typus des Herakles, der, entgegen der sonst in jener Zeit herrschenden Bildungsweise, ganz absichtlich der altpeloponnesischen Tradition folgt.[3]

Auch in Athen hat die benachbarte Schule von Argos seit der Zeit um 500 einen mächtigen Einfluß ausgeübt,[4] der sich in kleinen wie großen Kunstwerken zeigt. Da andererseits hier auch die ionische Einwirkung eine starke war, so müssen wir notwendig den parischen Werken von Olympia sehr verwandten Erscheinungen begegnen. Attische Bronzen und Terrakotten, welche den argivischen Einfluß ähnlich wie die olympischen Skulpturen verarbeiten, sind denn auch nicht selten;[5] er ist selbst auf den Vasen zu beobachten;[6] aber auch Marmor-

[1] Brunn a. a. O. S. 14.

[2] Brunn a. a. O. S. 14.

[3] Vgl. in Roschers Lexikon der Myth. I, S. 2154, Z. 28 ff.

[4] Vgl. auch B. Gräf, Athen. Mitt. XV S. 32; 50. Berl. Winckelmannsprogr. (1890) S. 151 Anm. 89.

[5] Bronzen: z. B. Athenastatuette des Akropolis-Museums, ohne Kopf; Peplos nach argivischem Schema [A. de Ridder II, Nr. 788]. Athena von der Akropolis, in Berlin, Arch. Ztg. 1873, Taf. 10. — Terrakotten: einige auf der Akropolis gefundene Statuetten und Köpfchen; von publizierten vgl. Dumont-Chaplain, Céram. gr. II, Taf. 4 (Originale in Berlin).

[6] In der Zeit zwischen den älteren und jüngeren mit „Euphronios“ signierten Werken findet — durch den argivischen Einfluß — eine bedeutende Umgestaltung in der Profilbildung statt, die sich bei allen Malern der Zeit mehr oder weniger deutlich zeigt. Das Kinn wird bedeutend kräftiger härter und höher, und der Mund liegt nicht mehr drin sondern springt vor. — Vgl. auch B. Gräf, Athen. Mitt. XV, S. 28 f., der die Erscheinung zu eng begrenzt.

werke bekunden ihn. Zwar ein schöner Jünglingskopf von der Akropolis scheint 85 direkt aus Hagelaidas Schule zu stammen;[1] aber ein Athenatorso von ebendort ist ein echt attisches Werk, das den fremden Einfluß ungleich selbständiger als die Parier es taten verarbeitet.[2] Andererseits finden wir in Attika auch zuweilen den weichlichen ionischen Faltenstil sehr ähnlich wie in Olympia (besonders an einem Relief von Ikaria);[3] ja dieser wurde die Basis der phidiasischen Faltenbehandlung am Parthenon.

Die Verwandtschaft der olympischen mit gewissen selinuntischen Skulpturen[4] ist dagegen nur eine sehr entfernte. Ja die Kopftypen, die Gewand- und Körperbildung zeigen tiefgehende Verschiedenheiten. Jene selinuntischen Werke sind, wie ihr Stil mir zu beweisen scheint, mit der attischen Schule des Kritios in engere Verbindung zu bringen; zum parisch-olympischen Stile haben sie keine nähere Beziehung.[5]

Wir haben bisher die Zeit der olympischen Skulpturen als feststehend vorausgesetzt; und sie ist dies auch wirklich. Doch wird es nicht unnütz sein, hier im Anschlusse an das, was ich selbst früher[6] und was Dörpfeld[7] jüngst darüber zusammengefaßt hat, die Festigkeit dieser Datierung zu betonen und genauer zu präzisieren. Der terminus ante quem ist die Schlacht von Tanagra 457 und die gewiß unmittelbar auf diese folgende Weihung des Schildes auf dem Firste des Tempels.[8] Für den terminus post quem gibt es kein so präzises Datum; doch wirken verschiedene Gründe zusammen, um auch ihn ziemlich genau zu bestimmen. Die Tradition über die Stiftung weist nach L. v. Urlichs Vermutung auf Ol. 77; allein da derartige Traditionen über den Anlaß der Stiftung von Denkmälern unsicher zu sein pflegen, so wäre dies allein nur eine sehr ungenügende Basis. Wichtiger ist, daß die als Versatzmarken am Baue selbst sowohl,[9] wie die an den parischen Dachziegeln[10] vorkommenden Buchstaben keine Spur mehr von archaischem Charakter haben, wodurch bewiesen wird, daß der Bau, der

[1] Ἐφημ. ἀρχ. 1888, Taf. 2. Vgl. 50. Berl. Winckelmannsprogr. (1890) S. 141. 148. 151. 144.

[2] Ἐφημ. ἀρχ. 1887, Taf. 8. Den attischen Charakter und die Verschiedenheit von den olympischen Statuen werde ich an anderem Orte nachweisen. [Meisterwerke S. 36 u. 40.]

[3] American Journ. of archaeol. V (1889) Taf. 13; vgl. hierzu außer Olympia auch die Penelope und die Philis von Thasos.

[4] Arch. Ztg. 1883 S. 240 ff. (Kekulé).

[5] Dagegen ist die von mir im 50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 130 und Anm. 22 erwähnte hochinteressante Terrakottastatue eines Mädchens in Catania wirklich dem olympischen Stile sehr nahe verwandt.

[6] Bronzefunde von Olympia (Abh. Berl. Akad. 1879) S. 5.

[7] Olympia, Textband II (Baudenkmäler) S. 20.

[8] Purgold in Arch. Ztg. 1882, S. 183. [Olympia V Nr. 253.]

[9] Bronzefunde a. a. O. habe ich an einem Geisonblocke ein Α notiert; Dörpfeld a. a. O. fügt noch Δ und Β hinzu. [Vgl. Olympia V Nr. 669.]

[10] Vgl. Berl. philol. Wochenschr. 1888, S. 1515 [oben S. 278].

mit den Skulpturen aus einem Gusse ist, in der unmittelbar vor 457 liegenden 86 Zeit errichtet ward. Die Tatsache, daß das Weihgeschenk des Praxiteles, an dem ein Sohn und Schüler des Hagelaidas arbeitete,[1] und ein Werk des Onatas[2] vor den Beginn des Baues fallen,[3] stimmt sehr gut hierzu. Bestimmtere Fixierung gestattet der Stil der Skulpturen, insofern er nicht mit der jetzt durch die Ausgrabungen der Akropolis um 480 datierten Stufe der Vasenmalerei, sondern mit der jüngeren gegen 460 zu setzenden Reihe des sog. älteren schönen Stiles zusammengeht.[4] Endlich fällt auch das ins Gewicht, daß an den seit 447 gearbeiteten Metopen des Parthenon sich noch viele Anklänge an den olympischen Stil finden,[5] der also nicht lange hinter ihnen liegt.

Da als Zeit der Skulpturen sonach die unmittelbar vor 457 liegenden Jahre — wir werden wenigstens etwa fünf annehmen müssen — feststehen, so fragen wir uns schließlich, ob dieselben nicht auch mit den politischen Verhältnissen der Zeit in Beziehung stehen. Die Weihung des Schildes nach der Schlacht bei Tanagra als Akroterion des neuen Tempels über dessen Stirnseite beweist, daß die elischen Behörden damals vollständig den Spartanern, ihrem Einflusse und ihrer Macht ergeben waren. Dies wird auch die letzten Jahre vorher nicht anders gewesen sein. Um 462/61 kapitulierte nach hartnäckigem Kampfe das von den aufständischen Messeniern und Heloten besetzte Ithome[6] und damit war die schwer gefährdete Macht Spartas über den Peloponnes wieder befestigt; zwar Argos hatte sich mit Athen verbündet, aber Elis mit Olympia hielt noch fest zu Sparta. Dies errichtete nach dem Falle von Ithome eine mächtige Kolossalfigur des Zeus gerade vor dem im vollen Bau begriffenen Tempel Olympias,[7] an

[1] Löwy, Inschr. gr. Bildh. 30; Zusätze S. XVIII; vgl. Robert, Arch. Märchen S. 97. [Olympia V Nr. 631.] Daß die doppelte Heimat des Praxiteles durch die Verpflanzung der Kamarinäer nach Syrakus unter Gelon veranlaßt ward, bleibt doch immer das Wahrscheinlichste.

[2] Das stolze Epigramm desselben (Paus. V, 15, 10) deutet darauf, daß das Werk nicht zu den älteren sondern den späteren des Künstlers gehört, der noch 466 für Hieron-Deinomenes arbeitete.

[3] Vgl. Arch. Ztg. 1879, S. 44. 151 [oben S. 259. 274]. Daß die Smikythos-Basis, die über dem Bauschutt liegt, zur Datierung des Tempels nicht sicher verwendbar ist, hat Dörpfeld a. a. O. S. 21 richtig bemerkt.

[4] Vgl. Athen. Mitt. V, S. 41. — Natürlich kommen Analogien zu einzelnen Motiven auch schon im strengen Vasenstile vor (vgl. was Six, Journ. of Hell. Stud. X, S. 114 ff. anführt); die entscheidenden charakteristischen Elemente aber erscheinen nur im „älteren schönen“; so die Art der Wiedergabe des Alters. Zu Motiven und Gewandung vgl. z. B. Monum. d. Inst. I, 10; XI, 38/39 (der Herakles); Bull. Napol. n. s. VI, 5, 2 (Gewandmotiv um das rechte Bein); zum Kentauren-Kampf natürlich Arch. Ztg. 1883, Taf. 17. [Vgl. Furtwängler-Reichhold-Hauser, Griech. Vasenmalerei S. 312.]

[5] Vgl. die Einzelheiten, die ich Preuß. Jahrb. LI (1883) S. 377 f. [oben S. 252 ff.] angeführt habe; auch B. Gräf, Athen. Mitt. XV, S. 34.

[6] Über das Datum vgl. Busolt, Griech. Geschichte II, S. 475.

[7] Inscr. Gr. antiquiss. 75. [Olympia V Nr. 252.]

dessen Skulpturen damals gearbeitet worden sein muß. Da könnte Sparta wohl auch seinen Einfluß auf die Wahl der Gegenstände letzterer gehabt haben.

Dieser Gesichtspunkt scheint mir auf die Erklärung des bisher noch völlig rätselhaften Westgiebels ein überraschendes Licht zu werfen. Die spartanische Legende über die erste Ursache der Messenierkriege erzählte bekanntlich,[1] daß 87 bei einem Opferfeste in dem Messeniern und Spartanern gemeinsamen Heiligtume der Artemis Limnatis die rohen Messenier sich an den anwesenden lakonischen Jungfrauen vergriffen und sie geschändet hätten; die zu Hilfe eilenden Spartaner und ihr König Teleklos werden getötet. Diese Missetat ward durch die Messenierkriege gerächt; und wir dürfen hinzusetzen, daß nach der spartanischen religiösen Auffassung ohne Zweifel Apollon es war, der die an seiner Schwester und an den seinem Schutze befohlenen Lakedämoniern verübte Unbill strafen mußte. Sollte nicht der Kentaurenkampf im Westgiebel desjenigen Tempels, der das gemeinsame Heiligtum aller unter der Vormacht Spartas vereinten Peloponnesier war, auf jene Legende und auf die soeben beendeten neuen Messenierkämpfe Bezug nehmen? Historische Vorgänge durch analoge mythische zu symbolisieren, war bei den Griechen ja beliebt. Und was stellt der Westgiebel denn dar? v. Wilamowitz hat zweifellos Recht, wenn er die thessalische Kentauromachie der Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos für ausgeschlossen und in Olympia unmöglich, also die überlieferte Deutung für falsch hält.[2] In der Tat ist auch von einer Hochzeit und ihrem Hauptrequisit, einer Braut, keine Spur zu erkennen;[3] wir sehen vielmehr, daß vier gleichartige Weiber, von denen keine den Brautschleier hat, von Kentauren angefallen werden. Auch von den Helden, welche den Frauen zu Hilfe eilen, ist keiner als Hauptperson, als Bräutigam, hervorgehoben. Nur daß die Szene bei einem Opferschmause spielt, wo die geilen Kentauren plötzlich den Gottesfrieden brechen, ist angedeutet durch das Opferbeil in der Hand des einen Helden, auch durch den Opferdiener oder Mundschenk, den schönen Knaben, und durch die Pfühle,[4] auf denen die alten Weiber,

---

[1] Vgl. Paus. IV, 4, 2; Strabo VI p. 257; Müller, Fragm. hist. II S. 219 (Heraklides); daraus, daß Ephoros bei Strabo VI p. 279 nur den Tod des Teleklos als die Hauptsache erwähnt, ist nicht mit Busolt, Gr. Gesch. I, S. 153 zu schließen, daß er die Schändung der Jungfrauen noch nicht gekannt habe.

[2] v. Wilamowitz, Euripides Herakles I S. 305 Anm. 74.

[3] Wirkliche Darstellungen der beim Hochzeitsmahle des Peirithoos entbrannten Kentaurenschlacht der Lapithen hat die ionisch-attische Malerei der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts geschaffen; die attischen Vasen Arch. Ztg. 1883, Taf. 17, 18; Heydemann, Aus Ober- und Mittelitalien Taf. 3, 1 sowie die Parthenonmetopen (vgl. Sauer im Jahrb. d. Inst. VI, S. 91) weisen auf größere Gemälde jener Art als Vorbilder. Diese waren natürlich auch den olympisch-parischen Künstlern bekannt und haben sie sicherlich bei Darstellung der verwandten Sage beeinflußt.

[4] Diese werden dem Einfluß der in der vorigen Anmerkung genannten Hochzeitsfestdarstellungen zuzuschreiben sein (vgl. Arch. Ztg. 1883 Taf. 18); sie paßten ja auch zum Opferschmause.

vermutlich die Ammen der jungen Frauen — vergleiche die Amme hinter Elektra auf dem „melischen“ Relief —, liegen. In der Mitte erscheint als der Hort der Verletzten der Rächer Apoll,[1] ohne Zweifel Apollon als Thesmios, d. h. als Schützer des Gottesfriedens des olympischen Festes, als welcher er hoher Verehrung in der Altis genoß.[2] Genau dieselbe Sage ist nun aber in dem benachbarten Phigalia dargestellt.[3] Auch hier ist es eine Reihe von Weibern, auf welche die Kentauren ihre Angriffe machen; daß die Szene bei einem religiösen Feste vor sich geht, ist durch das Idol einer Göttin angedeutet. Auch hier eilt Apollon, und mit ihm Artemis, als Rächer herbei. Wir haben es in beiden Fällen offenbar mit einer lokalen, später vergessenen und nicht aufgezeichneten Sage aus der Gegend des Alpheiostales zu tun. Diese aus den Denkmälern rekonstruierte Sage aber entspricht genau jener Legende vom Messenierkrieg; ja letztere ist vielleicht erst nach ersterer gebildet worden. Man begreift nun, wie nahe es lag, diese Kentaurensage mit Anspielung auf die überwundenen Messenier im Giebel des olympischen Tempels zur Darstellung zu bringen. Dieser sollte weithin verkünden, daß mit Apollon’s Schutze niedergeworfen wird, wer den Frieden des unter Spartas Führung vereinten Peloponnes zu brechen wagt.

Die parischen Künstler haben den Auftrag aufs lebendigste durchgeführt. Doch in der eigentümlich starren Gestalt des Apollon in der Mitte, der, den Kopf scharf wendend, die Rechte wagerecht ausstreckt, die Linke gerade gesenkt hält, scheint ihnen ein fremdes Vorbild vorgeschwebt zu haben: es ist schwerlich zufällig, daß diese Figur ganz übereinstimmt mit der des schützenden Sonnengottes Horus, den die Griechen mit ihrem Apollon identifizierten,[4] und des Ammon auf ägyptischen und diese nachahmenden phönikischen Monumenten, die den kämpfenden König darstellen.[5] Wohl mag einer der in Olympia arbeitenden Parier schon in Syrien drüben gewesen sein, um dort einen Sarkophag auszuhauen wie den, von dessen Fragmente unsere Betrachtung ausging; von dort mag ihm jenes Bild des Horus-Apollon als Schirmers und Rächers im Sinne geblieben sein.

Um aber mit einem anmutigen, freundlichen Werke zu schließen, sei dieser Epilog einem kleinen Kopfe gewidmet, den ich früher einmal in eine falsche Be-

[1] Gegen den letzten verunglückten Versuch von Sauer, die Mittelfigur als Peirithoos zu deuten (Jahrb. d. Inst. VI, 1891 S. 91 ff.) vgl. was Treu (ebenda S. 108) bemerkte.

[2] Vgl. Ottfr. Müller, Dorier ^{2}I, S. 254.

[3] Worauf schon v. Wilamowitz a. a. O. hinweist.

[4] Herod. II, 144.

[5] Vgl. Lepsius, Denkm. III, 139a. 183. 184. 186. 195b. c. 204e u. a. Der Gott streckt dem König immer das Sichelschwert hin. Der seit dem neuen Reiche sehr beliebte Typus ward von den Phönikern natürlich nachgeahmt (vgl. die Bronzeschale Cesnola, Salaminia S. 55 [Walters, Catalogue of Bronzes in the British Mus. Nr. 186; aus dieser Beschreibung ergibt sich die Fehlerhaftigkeit der älteren Zeichnung]).

ziehung zu den olympischen Skulpturen gebracht habe,[1] und der deshalb hier seine Stelle finden möge. Ich urteilte damals nur nach der Erinnerung an das Stück, das ich einmal flüchtig gesehen hatte; dies und die geringe Übung, die mein Auge damals hatte, mögen meinem Fehler als mildernde Umstände dienen.

Das Köpfchen sah ich zuerst 1878 in Gesellschaft von Lolling und Löschcke 89 auf der Stelle des alten Brauron, wo es kurz vorher gefunden worden war. Später kam es in Privatbesitz nach Deutschland; Abgüße gibt es in Berlin und nach einem solchen ist unsere Tafel III [hier Taf. 12] gemacht.[2]

Das Material ist pentelischer Marmor. Ergänzt sind der größere Teil der Nase, ein Stück der Oberlippe und der rechten Augenbraue. Der Kopf ist von einer Statuette von ein Drittel Lebensgröße abgebrochen (die Gesichtslänge beträgt 63 mm, die Kopfhöhe 83 mm). Er ist nach seiner Rechten gewendet; das Haar an der rechten Nebenseite ist in der Gegend des Ohrs weniger sorgfältig gearbeitet, woraus wohl zu schließen ist, daß der rechte Arm hoch erhoben war. Es ist ein Knabe dargestellt mit kurzem Lockenhaar und einem Zopfe längs des Scheitels. Die Ausführung ist nicht allzu sorgfältig, aber von großer Frische und voll feiner Empfindung. An Hals und Wangen sind einige Raspelspuren deutlich.

Durch Vergleiche ist es möglich, die Zeit der Ausführung dieses Kopfes ziemlich genau zu bestimmen. Daß er ein köstliches Originalwerk und zwar noch des 5. Jahrhunderts ist, sagt der erste Blick. Völlig beweisend dafür ist der Schnitt der großen Augen, die Bildung der Lider und der Umgebung derselben, sowie der Stil des Haares. Dieses hatte mich damals lebhaft an die Ringellocken des „Greises“ im Ostgiebel von Olympia erinnert, und in der Tat folgt diese Lockenbehandlung auch noch derselben dort in Olympia sichtbaren Tradition, nur liegt etwa ein Lebensalter zwischen beiden Werken. Denn unser Köpfchen muß in die Zeit um 420 gehören. Seine nächste Parallele ist der neugefundene eben um diese Zeit datierbare schöne Kopf vom Heraion bei Argos.[3] Dieser stellt ein junges Mädchen dar,[4] das aber wie unser Knabe vorne auf dem Scheitel einen Zopf hat;[5] hinter der Binde setzt sich dieser indess nicht fort. Einen ganz gleichartigen Scheitelzopf hat eine der Korai des Erechtheions, die um dieselbe Zeit zu datieren sind. Auch die stark wellige Behandlung der Haare ist an den verglichenen Skulpturen analog. Mit dem Kopfe vom Heraion

[1] Athen. Mitt. V S. 40 Anm. 1.

[2] [Das Original befindet sich jetzt in der Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen. Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg Taf. 64.]

[3] Waldstein, Excav. at the Heraion of Argos I, Taf. 4, 5. [The Argive Heraeum I Taf. 36. Furtwängler, Berl. phil. Wochenschr. 1904 S. 817.] In Abgüssen verbreitet.

[4] Natürlich nicht Hera, wie Waldstein will; vielleicht Hebe.

[5] Waldstein S. 12 erkennt nicht einmal den Zopf und macht einen unglaublichen Vergleich mit dem charakteristischen Stirnhaar des polykletischen Doryphorostypus.

ist der unsrige noch besonders durch den Schnitt der Augen, die Bildung der Lider und der Tränenkarunkel, ferner durch den überaus lieblichen Mund und das flache Kinngrübchen verbunden. Geringere derbere Werke, die aber denselben Stilcharakter tragen und in dieselbe Epoche gehören, sind der eine wohlerhaltene Kopf der Nikebalustrade und die Amazonenköpfe des Frieses von Phigalia. Unser Köpfchen von Brauron ist neben dem vom Heraion bei weitem das feinste erhaltene Produkt dieser Stilrichtung.

Wir dürfen diese zweifellos als eine attische bezeichnen. Auch das im 90 Heraion gefundene Stück ist attisch, wie es die meisten der mir bis jetzt bekannten Marmorskulpturen von jener Stelle sicherlich sind.[1] Die zahlreichen Fragmente kleinerer Figuren, die schon vor den neuen amerikanischen Ausgrabungen gefunden sind und vom Schmucke des Tempels herrühren, sind von pentelischem Marmor und einer den Skulpturen des Niketempels und Erechtheions nächst verwandten Arbeit. Auch einige Fragmente von parischem Marmor zeigen durchaus denselben Stil.[2] Die Sima des Tempels, ebenfalls von pentelischem Marmor, steht in der Arbeit der des Apollotempels auf Delos (der wahrscheinlich in die Zeit gleich nach 425 fällt),[3] besonders nahe. Alle diese Skulpturen haben mit Polyklet und seiner Schule nicht das geringste zu tun.[4] Sie sind vielmehr ein interessanter Beleg dafür, daß man im Peloponnes, wenn es sich um dekorative Marmorwerke handelte, selbst um 420 noch, ganz wie früher, sich nach auswärts wandte; und zwar ist jetzt Athen, statt Paros, der Zentralplatz für dergleichen geworden. Auch drüben in Phönikien, an den Sarkophagen der Großen von Sidon, erscheint von nun an nicht mehr lokal parische, sondern attische Kunst, in welcher die parische aufgegangen ist.

Doch um zu unserem Köpfchen zurückzukehren: wen stellt es dar? Der Zopf bezeichnet offenbar nur die Jugend des Knaben; er findet sich selten in so früher Zeit an Knaben; doch kann ich eine Grabstele des 4. Jahrhunderts aus Argos nennen, wo ein allein dargestellter stehender Knabe einen ebensolchen Zopf hat.[5] Ich möchte in dem brauronischen Kopfe einen Eros vermuten. Das schmalwangige feine Gesicht, der Ernst sowohl wie die feine Anmut desselben und sein Lockenhaar scheinen mir dazu am besten zu passen. Ein Eros wäre

[1] Vgl. was ich früher in den Athen. Mitt. III (1878) S. 296 über diese bemerkte; später, als sie in einem Museum zu Argos aufgestellt worden waren, habe ich sie wiedergesehen und genauer untersucht. Die von den Amerikanern gefundnen Stücke kenne ich noch nicht.

[2] So die Fragmente einer prachtvollen schwebenden Nike. [The Argive Heraeum I Taf. 38, 1. 2. Furtwängler, Berl. phil. Wochenschr. 1904 S. 813.]

[3] Vgl. Arch. Ztg. 1882, S. 363.

[4] Was Waldstein über das Verhältnis des Kopfes zu Polyklet vorbringt ist nichts als leere Phrase. [The Argive Heraeum I S. 162 ff.]

[5] Im Museum zu Argos Nr. 503, mit der Inschrift *Κηφισόδοτος* (erwähnt Arch. Anzeiger 1855 S. 57, 4). [I. G. IV, 667; abgeb. Journ. Hell. Stud. 1890 S. 101.]

gewiß auch ein der Brauronia, der Göttin der Mädchen und Frauen, genehmes Weihgeschenk gewesen. Ein bekannter Typus sogenannter melischer Reliefs stellt eine Göttin mit Rehkalb, also wohl Artemis, in Begleitung von Eros auf einem von Greifen gezogenen Wagen dar.[1] Eros hatte in Phlya einen alten Kult; leicht mochte eine Frau von dort der benachbarten Brauronia eine Erosstatuette stiften.

Ist unsere Vermutung richtig, so würde das brauronische Köpfchen eine interessante Vorstufe der bekannten Erostypen des 4. Jahrhunderts darstellen. Der palatinische Erostorso[2] zeigt den Rest ähnlicher kurzer Locken wie unser Kopf; 91 der Eros von Centocelle hat den Zopf auf dem Scheitel und ebenso der lysippische Bogenspanner;[3] sie folgen dem in dem brauronischen Köpfchen vorgebildeten Typus. Dieses ragt indess über alles Spätere hervor durch jenen Reiz der Strenge und durch jene stille Vornehmheit, welche alle Werke kennzeichnet, die noch an Phidias Richtung anknüpfen.

---

[1] Mon. d. Inst. I, 18, 1. Bull. de corr. hell. III S. 13. Vgl. Samml. Sabouroff, Vasen Einl. S. 15f.

[2] Roschers Lexikon d. Myth. I, S. 1360.

[3] Ebenda S. 1362 f.

BRONZE AUS OLYMPIA

[ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 37, 1879]

(Tafel 15 [= Tafel 10])

180 Die auf Tafel 15 [Tafel 10] von mehreren Seiten wiedergegebene Bronze des Berliner Museums[1] wurde nach Aussage des früheren Besitzers in Olympia gefunden, bevor die deutschen Ausgrabungen dort begonnen hatten. Diese Angabe wird jetzt bestätigt nicht nur durch die Art der Patinierung der Bronze, sondern auch durch drei andere ganz ähnliche Figuren, die während des vierten Ausgrabungsjahres in Olympia zu Tage gekommen sind, [Olympia IV S. 115 ff. Bronzefunde aus Olympia S. 62]. Sie dienten alle als Ansätze an große Bronzeblechkessel, in der Art, daß der Rand der letztern mit dem oberen Rande der Flügel und dem unteren des Brustbildes abschnitt, das nun darüber hinaus nach dem Innern des Kessels blickte. Im Rücken befindet sich eine Öse, offenbar um das Aufhängen des ganzen Kessels zu ermöglichen. Die Seitenansicht auf unserer Tafel links zeigt sowohl die Öse, als auch die Lage, in welcher das Ganze an dem bauchigen Kessel zu denken ist.

Die beschriebene Bestimmung wird über allen Zweifel erhoben durch zwei weitere Exemplare des vorliegenden Typus, die noch angenagelt an zwei gegenüberliegenden Stellen eines außerdem mit Greifenköpfen geschmückten Kessels in jenem großen Grabe von Praeneste sich gefunden haben, dessen Inhalt in den Mon. dell' Inst. 1876 und 1879 veröffentlicht ist ([X Taf. 31—33. XI Taf. 2] der Kessel XI Taf. 2, 10).

Nicht weniger interessant ist eine Tatsache, die zu den Fundorten Olympia und Praeneste das innere Asien gesellt: zwei fernere Exemplare sind in Armenien gefunden worden, und zwar das eine in der Stadt Wan am gleichnamigen See (jetzt im Museum zu Konstantinopel).[2]

Als den sämtlichen acht aufgezählten Stücken gemeinsam ist insbesondere hervorzuheben, daß Flügel und Schwanz nicht von dem menschlichen Körper, sondern von einem halbkreisförmigen Bande ausgehen, das durch den leeren

[1] Die Seitenansicht des Kopfes rechts ist Originalgröße [jetzt ungefähr zwei Drittel]; das übrige zwei Drittel [jetzt ungefähr die Hälfte]. Bis auf das Loch in dem Kopfe und die abgeriebene Nasenspitze ist die Bronze unversehrt.

[2] Von dem andern wird der Fundort nicht genauer angegeben. Beide sind nach Photographien abgebildet im Bull. de l'Académie des sciences de St. Pétersbourg 1871 S. 462 ff. und besprochen von Brosset. Den Hinweis auf diese Publikation verdanke ich Herrn Dr. Treu. [Olympia IV S. 117. Fouilles de Delphes V S. 80.]

Zwischenraum zu beiden Seiten der Öse noch deutlicher hervortritt. Die Arme sind immer ausgestreckt und an die Flügel angelegt, gleichsam um dieselben fest an den Kessel zu drücken; zur Befestigung an den letzteren dienen konstant drei Nägel durch die Flügel und den Schwanz. Das Brustbild ist immer bekleidet mit faltenlos anliegendem Gewande, das in feiner Gravierung mit Zickzack oder auch Rosetten verziert zu sein pflegt. Ebenso ist in der Regel das Gefieder mit Sorgfalt graviert, wie dies in besonderem Maße an dem vorliegenden Exemplare geschehen ist.

Gemeinsam ist endlich allen Stücken, bis auf ein noch später zu erwähnendes, der Typus des Gesichtes, und gemeinsam, mit Ausnahme von zweien, auch 181 die Haartracht.[1] Die starke, etwas gekrümmte Nase, die vollen dicken Lippen und vor allem die großen, von dicken Wülsten umgebenen und ins Profil gestellten Augen, kurz der ganze Gesichtstypus stimmt überein mit dem der assyrischen Kunst eigentümlichen. Ebenso ist die Haartracht im wesentlichen assyrisch; es fehlt nur die Angabe der kleinen Löckchen am untern Ende der auf die Schultern fallenden runden Wülste. Nur ein Exemplar (Ausgrabungen von Olympia IV, Taf. 23, 7, [Olympia IV, 783]) zeigt einen Bart; auch dieser ist assyrisch behandelt, d. h. nicht spitz und vorspringend wie der altgriechische, sondern unten gerade abgeschnitten und ganz am Körper anliegend, dazu durch Querstreifen in drei Etagen gegliedert. Doch nicht nur diese Einzelheiten, zu denen auch noch das faltenlose verzierte Gewand zu rechnen ist, sondern das Ganze, die seltsame Kombination der von Mensch und Vogel genommenen Teile ist assyrischen Ursprungs. Das Original ist nämlich jene in den assyrischen Reliefs gewöhnliche Darstellungsweise des obersten Gottes „Asshur“ als Brustbild innerhalb eines Kreises, an welchen sich Vogelschwanz und Flügel anschließen (Rawlinson, Five Great Monarchies [2] II, 4). Die Perser übernahmen dies Emblem für ihre oberste Gottheit, und so sehen wir es unzählige Male auf persischen Reliefs und babylonischen und persischen Zylindern.[2] Nur eine geringe Umbildung war nötig, um einen dekorativen Kesselansatz daraus zu machen: das Brustbild mußte seine Arme ausbreiten, um die Flügel an den Kessel zu drücken, und statt des ganzen Kreises ward bloß der untere Halbkreis belassen.

Die Frage, wer diese ebenso einfache als geschickte dekorative Umbildung gemacht, oder wo die Kessel mit solcher Verzierung fabriziert wurden, kann vorerst nur sehr unbestimmt beantwortet werden. Obwohl die in Armenien gefundenen Exemplare sowie der oben hervorgehobene speziell assyrische Typus

[1] [Vgl. hierzu Furtwängler, Sitzungsber. der K. Bayer. Akademie 1906 S. 473.]

[2] S. Lajard, Rech. sur le culte de Mithra Taf. 1 ff. Im Gegensatze zur älteren assyrischen Darstellungsweise tritt hier das Brustbild meist oben über den Kreis heraus, und zwischen Flügel und Schwanz werden Vogelbeine oder Bänder eingeschoben. — In Phönikien kommt es mit der ägyptischen Uräusschlange verbunden vor, s. Renan, Mission de Phénicie Taf. 9.

zunächst darauf führen würden, die Assyrer selbst als Fabrikanten anzunehmen,[1] so spricht doch manches dagegen. Schwerlich werden diese selbst eine ihnen so heilige Götterbildung rein dekorativ verwendet haben. Dasselbe gilt für die Perser, zu welchen indess schon die Zeit nicht passen würde; denn jener Grabfund von Palestrina läßt sich kaum unter die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts herabdatieren.

Es muß auch daran erinnert werden, daß wenigstens eines unserer Exemplare (Ausgrabungen von Olympia IV, Tafel 23, 8, [Olympia IV, 784]) einen Gesichtstypus zeigt, der völlig abweicht von dem der übrigen und dem assyrischen, indem die Nase weit vorspringt und statt gekrümmt zu sein in einen Knollen endet; an demselben Kopfe ist auch die Tracht der Haare etwas anders, indem sie unten gerade abgeschnitten erscheinen. Interessanter ist die andere abweichende Haartracht, die an einem der in Armenien gefundenen Exemplare vorkommt. Die Haare fallen nämlich nach hinten in Gestalt von sechs kurzen, aber dicken und sorgfältig gedrehten Locken auf die Schultern. Dieselbe Haartracht[2] begegnet uns auf assyrischen Reliefs nicht selten, aber niemals an Assyrern selbst, sondern an ihren Feinden, den Gefangenen, den Gesandten und zwar offenbar verschiedener umliegender Landschaften.[3] Endlich muß erwähnt werden, daß die Gewandung an einem der Exemplare (dem bärtigen aus Olympia), obwohl falten- 182 los anliegend, doch deutlich in einen Chiton und über die Schultern gelegten Mantel geschieden ist. Auch dies weist von Assyrien weg.

Die Phöniker waren es ohne Zweifel, welche die in Praeneste gefundenen Stücke dahin brachten; und wahrscheinlich ist dasselbe für die in Olympia, ja auch für die in Armenien gefundenen. Ob aber die Phöniker auch als die Verfertiger gelten dürfen, oder ob es nicht vielmehr die zunächst unter assyrischem Einflusse stehenden griechischen Ansiedler am östlichen Rande des Mittelmeeres waren, kann vorerst noch nicht entschieden werden.[4]

[1] Vgl. die φορτία . . . Ἀσσύρια, welche die Phöniker in ältesten Zeiten nach dem Westen brachten (Herod. I, 1).

[2] Irrig ist der vom Herausgeber im Bull. a. a. O. gezogene Vergleich mit der Haartracht auf den Münzen der Arsakiden und ältesten Sassaniden.

[3] So in den Reliefs von Khorsabad, welche die in den verschiedensten Gegenden geführten Kriege des Königs Sargon darstellen; s. Botta, Monum. de Ninive Taf. 82; 119 bis; 36ff.; 104; 106; 123—129; 131ff.; 31ff. Aus Koyunjik s. Place, Niniv. et l'Assyr. Taf. 48; 58, 2. 4; 60, 3. 4; 64—66; fremde Musiker 59, 3. In einigen Fällen scheinen speziell Babylonier gemeint (Rawlinson, Five Gr. Mon. [2]II, 499), wozu ein altägyptisches Relief mit asiatischen Gefangenen zu vergleichen ist (Leemans, Mon. égypt. à Leyde I Taf. 33), wo die Männer jene Haartracht, die Frauen den Babylon eigentümlichen stufenförmigen Chiton tragen.

[4] [Antike Gemmen III S. 68, 1 und Sitzungsberichte der Bayer. Akademie d. W. 1906 S. 473 hat Furtwängler Sinope als Ursprungsort angenommen.]

DIE BRONZEFUNDE AUS OLYMPIA UND DEREN KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG

(ABHANDLUNGEN DER KGL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU BERLIN, 1879, PHILOS.-HISTOR. KL., ABH. IV)[1]

Die folgende Arbeit soll einen kurzen, aber ungefähr vollständigen Überblick über dasjenige geben, was bis Mitte Juni 1879 an Bronzegegenständen durch die deutschen Ausgrabungen in Olympia zu Tage gekommen ist. Der Verfasser möchte damit den Fachgenossen eine vorläufige Vorstellung vermitteln von der Art und der historischen Bedeutung einer großen Menge olympischer Funde, auf welche in den bisherigen Berichten und Publikationen noch kaum Rücksicht genommen werden konnte. 3

Es lagen bis zu dem erwähnten Zeitpunkte nicht weniger als sieben ein halb Tausend inventarisierte Bronzegegenstände vor, deren eine Hälfte allein dem vierten Ausgrabungsjahre verdankt wird. Da mit dem letztern die Ausgrabung der Altis selbst im wesentlichen beendet war und da ferner fast alle charakteristischen Erscheinungen unter den Bronzefunden nicht in vereinzelten Stücken sondern bereits in einer Fülle von Exemplaren vorliegen, so darf der Versuch eines Überblickes wenigstens nicht als verfrüht erscheinen.

Über die Art, wie und in welchen Schichten jene Menge von Bronzen gefunden wurde, sei vorläufig bemerkt, daß die oberste oder byzantinische und spätrömische Fundschicht nur wenig und in der Regel Unbedeutendes enthält; der Fund der großen Bronzetafel des Damokrates (Ausgrabungen von Olympia,[2] Bd. I Taf. 21 [V, 39]) in dieser Schicht war eine zufällige Ausnahme. Von dem ganzen großen Statuenvorrate der Altis, der eben in dieser Schicht liegen müßte, hat uns jene bronzegierige Spätzeit gar nichts übrig gelassen. Die unteren 4 Schichten hingegen, welche aus den Ablagerungen der klassischen Periode selbst entstanden sind, enthalten eine Fülle von Bronzen und zwar gewöhnlich in der

---

[1] [Die auf der zugehörigen Tafel abgebildeten Stücke sind im vorliegenden Abdruck im Text nach dem großen Olympiawerk wiedergegeben, nur 4 a. b. c., die nur schematische Bilder des Ornamentsystems bieten, müssen nach der ursprünglichen Tafel wiederholt werden.]

[2] [Zu den Zitaten dieser älteren Publikation ebenso auch tunlichst zu den nur mit Inventarnummer angeführten Stücken sind die entsprechenden Verweise auf das endgültige Olympiawerk durchgehend in eckigen Klammern hinzugefügt, wobei die römische Ziffer den Band, die arabische die laufende Nummer angibt.]

untersten Lage das meiste. Offenbar waren diese Gegenstände bereits in alter Zeit entweder zufällig in den Boden getreten oder als unbrauchbar weggeworfen worden. Hieraus erklärt sich auch der im allgemeinen schlechte Erhaltungszustand derselben. Die größeren Objekte treten fast nur in einzelnen Fragmenten auf und ein Bild des Ganzen ist nur durch Kombination zu gewinnen. Ganz im Gegensatze zu den Funden vollständiger, sorgfältig beigesetzter Gegenstände in antiken Gräbern, besteht die Masse der Bronzen Olympias eigentlich nur in den Abfällen der antiken Zeit, in kleinen, damals wertlosen Dingen oder einzelnen Fragmenten größerer Gegenstände.

Die wichtigsten Rubriken, unter welche sich die gesamten Funde bringen lassen, sind folgende. Zunächst Geräte aller Art, voran Gefäße, unter welchen die Dreifüße mit ihren Füßen und Ringhenkeln, sowie die umfänglichen Blechkessel mit dem zugehörigen Schmucke weit überwiegen; dann Waffen, Helme, Schilde, Beinschienen, Teile von Panzern, Lanzen- und Pfeilspitzen; ferner Schmuckgegenstände, Armringe, Fibeln, Nadeln usw., allerlei kleineres Geräte, auch Gewichte und Masken. Zahlreich sind ferner die Reste von Blechverkleidungen, teils durch getriebenes Relief, teils durch Gravierung geschmückt. Von den Statuetten besteht weitaus das meiste in ganz primitiven rohen Tier- und Menschenbildungen. — Um historische Gruppierung in diese Funde zu bringen, benutzen wir als erste sichere Basis die Art der Fundschicht selbst, in welcher sie zu Tage kamen. Diese bietet in der Tat für eine Reihe von Gegenständen wenigstens einen sicheren terminus ante quem.

Die unterste, an Bronzen sehr reichhaltige Fundschicht, die sich rings um den Zeustempel erstreckt, befindet sich nämlich unter einer beim Bau des Tempels selbst aufgeschütteten Schicht, dem sog. Bauschutte desselben; dieselbe gehört also der Periode vor der Erbauung des Tempels an. Die Zeit der letzteren läßt sich aber hinreichend genau bestimmen: sie muß zwischen Ol. 75 und 80 fallen. Inwiefern sich dies Datum ergibt (mit Ausschluß ebenso von historischen wie rein architektonischen Gründen), habe ich in der Arch. Zeitung 1879 S. 44 und 151 [oben S. 260 und 274] angedeutet: Die Basis des Weihgeschenkes des Praxiteles liegt ebenso wie die des Werkes des Onatas noch unter dem Tempelbauschutte; das Bathron der Anatheme des Smikythos (a. O. S. 151 [oben S. 274]) befindet sich bereits über demselben. Die Anhäufung der Schicht des Bauschuttes fällt also in die Zwischenzeit zwischen jene beiden Gruppenwerke. Nun sind aber die Weihgeschenke des Smikythos sicher später als Ol. 78, jedoch kaum viel über Ol. 80 zu setzen, und die Basis des Praxiteles sowohl wie die des Onatas verbieten andererseits Paläographie, historische Verhältnisse (Praxiteles) und Künstlerchronologie (Onatas) viel vor Ol. 75 anzusetzen. Schon hierdurch wird die Annahme unmöglich, daß der Tempelbau etwa schon in viel früheren Zeiten begonnen und erst später vollendet worden sei; jetzt erkennen wir außerdem am Baue selbst, daß er vollkommen aus einem Gusse ist,

wie denn auch die Schicht des Bauschuttes eine durchaus einheitliche ist. Bestätigung erhält unser Schluß auf den terminus post quem, außerdem zunächst durch ein Steinmetzzeichen [1] an einem Geisonblocke des Tempels, das die jüngere Form des Alpha zeigt: [2] A [II, S. 20. V, 669], und ferner durch die bekannten Tempelskulpturen; denn von diesen müssen wenigstens die Metopen bereits als fertige Tafeln gleichzeitig mit der Erbauung des Ganzen eingelassen worden sein; da die Giebelstatuen nicht nur in der gesamten technischen Ausführung, sondern auch in wesentlichen Stilmerkmalen mit den Metopen übereinstimmen und also zeitlich nicht viel verschieden sein können, so werden auch sie zugleich mit der Erbauung des Giebeldaches gemacht sein [vgl. oben S. 319]. Nun läßt sich aber der Stil dieser Skulpturen über Ol. 80 nicht wesentlich zurückdatieren, wohl aber läßt er sich als gerade diesem Zeitpunkte zukommend erweisen, was auszuführen indeß hier nicht der Ort ist.

Vereinigen sich also alle Momente zu der Datierung des Tempelbaues, so gewinnen wir auch für alle unter dem Bauschutte gefundenen Gegenstände das sichere Resultat, daß sie älter sind als Ol. 80. Ja wir können noch etwas weiter gehen, indem wir dies letztere allgemeine Resultat auf die, übrigens wenig zahlreichen, Objekte beschränken, die zwischen den einzelnen Schichten des Bauschuttes gefunden sind, der an einigen Stellen die Stärke von 1 Meter und darüber erreicht und abwechselnd aus Sand und Porosbrocken besteht. Doch die Bildung der darunter befindlichen meist tiefschwarz gefärbten Schicht von 0,20—0,60 Stärke erforderte wohl Jahrhunderte, da sie ohne alle Trümmeranhäufung, lediglich durch Verwesung organischer Substanzen, entstanden scheint. So ist es denn überwiegende Wahrscheinlichkeit, daß die in ihr bereits enthaltenen Gegenstände nicht erst zu allerletzt hereingetreten wurden, sondern den vorangegangenen Jahrhunderten ihrer Bildung, also vom 6. Jahrhundert aufwärts bis zu den Anfängen Olympias angehören. [3]

6

Diese unterste schwarze Schicht, mit den zahlreichen Bronzen, ist indess in einem großen Teile der Altis zu verfolgen; ihre Gleichmäßigkeit und das Fehlen

[1] Das einzige sichere das ich am Zeustempel bemerkt. Das Marmordach desselben, mit sehr zahlreichen von mir gesammelten Versetzungsmarken, scheint, wie eben aus diesen hervorgeht, erst einige Zeit nach der Erbauung des Tempels zugefügt und ist später, in römischer Zeit, umfassend restauriert worden. [Vgl. oben S. 278.]

[2] Höhe des Buchstabens 0,16.

[3] Etwas anders liegen die Verhältnisse in einem sonst verwandten Falle, nämlich den von Roß unter und in dem Bauschutte des Parthenon an dessen SOEcke gemachten Funden (s. Arch. Aufs. I, 104; 138 ff.); bei diesen ist namentlich den bekannten rotfigurigen Vasenfragmenten (a. O. Taf. 9, 10) gegenüber aufs schärfste zu betonen, daß dieselben, den Fundumständen nach, keineswegs wie gewöhnlich angenommen wird (nach dem Vorgange von Roß a. O. 140), vor die Einäscherung der Burg durch die Perser, sondern nur vor den Beginn des Perikleischen Neubaues fallen müssen, wodurch sie denn alles Befremdliche verlieren. Vgl. indess Pervanoglu, Bull. d. Inst. 1867, 81, der spätere Aufschüttung vermutet. [Furtwängler im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 162.]

von Ziegelbrocken oder sonstigen Trümmern bieten hinlängliche Gewähr, daß die Fundstücke aus ihr in der Regel sehr alter Zeit angehören. Es gibt daneben freilich auch Stellen, die sich als schon im Altertume aufgewühlt erweisen und daher Gegenstände sehr verschiedener Epochen enthalten. — Nur ein Fundort sei hier noch besonders erwähnt: Zwischen der Westfront des Metroons und dem davor befindlichen Altare lag die unterste tiefschwarze Schicht mit einer Unzahl kleiner Votivgegenstände, nicht weniger als 1 Meter tiefer als die Unterkante der Fundamente des Metroons; sie muß beträchtlich älter sein als der Bau dieses Tempels; denn über ihr, doch immer noch tiefer als die Fundamente des letzteren, lag zwischen dem gelben Sande noch eine zweite Humusschicht mit Votivgegen-7 ständen. Der Bau des Metroons scheint freilich seinen architektonischen Formen nach kaum mehr ins 5. Jahrhundert zu gehören.[1]

Außer den besprochenen Fundumständen benützen wir als Basis für die historische Betrachtung unserer Bronzen, die Vergleichung der ungefähr datierbaren verwandten Funde anderer Orte.

Hier tritt uns vor allem die Tatsache entgegen, daß Reste derjenigen Kultur, die wir sonst in Griechenland als die älteste kennen und die ich der Kürze halber nach ihrem Hauptfundorte die „mykenische“ nennen will, in Olympia vollständig fehlen. Wir finden keine steinernen Geräte, keinen Obsidian, keinen Bernstein, vor allem aber keine der verschiedenen Gattungen der so charakteristischen „mykenischen“ Vasenfragmente, die an den alten Kulturstätten des östlichen Griechenlands, Böotiens und der Inseln fast nirgends zu fehlen scheinen und dort auch außer Gräbern zahlreich vorkommen.[2] Noch wichtiger ist indess, daß überhaupt die in den „mykenischen“ Altertümern herrschenden Dekorationssysteme in den olympischen Funden nicht vertreten sind.

Dagegen lassen sich in den ältesten Bronzen Olympias genau diejenigen Dekorationssysteme erkennen, welche als die unmittelbar auf die „mykenischen“ folgenden nachgewiesen werden können. Der Nachweis dieses Satzes wird uns im folgenden beschäftigen.

Die hierher gehörigen Bronzen zerfallen sofort in zwei scharf geschiedene Gruppen, von denen die eine ausschließlich geometrisch lineare, die andere vorwiegend pflanzliche und sogenannte orientalische Tiermotive verwendet. Wir betrachten zunächst die erste Gruppe.

Bei der Untersuchung über die „geometrische“ Dekorationsweise in Olympia gehen wir von der Überzeugung aus, daß man zu sicheren Resultaten nur gelangen wird, wenn man bestimmte, an bestimmten Orten zu verfolgende

[1] Doch auch unter den Fundamenten des viel älteren Heraions zieht sich eine erst ganz neuerdings (im 5. Jahre) entdeckte Schicht mit Votivgegenständen hin. [Olympia IV S. 2. Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. W. 1906 S. 467.]

[2] Genaue Feststellungen hierüber wird die von G. Löschcke und mir vorbereitete Herausgabe „mykenischer“ Tongefäße enthalten. [Mykenische Vasen, 1886.]

Systeme derselben unterscheidet. Nur wo ein ausgesprochenes System nicht nur in den ihm speziell eigentümlichen Elementen, sondern auch in deren besonderer Zusammensetzung sich an mehreren Orten wiederfindet, darf eine Über- 8 tragung angenommen werden. Das genaue Konstatieren des Vorkommens und der Verbreitung jeglichen Systems ist natürlich Grundbedingung.[1]

Das älteste auf griechischem Boden vorhandene geometrische System ist in derjenigen Gruppe ältester „mykenischer“ Tongefäße enthalten, welche sich namentlich in den Gräbern der mykenischen Akropolis fand und sich matter Farben bedient;[2] eine wichtige Eigentümlichkeit desselben ist, daß es zwar die Spirale liebt, aber die konzentrischen Kreise nicht verwendet.

Die so zahreichen cyprischen Vasen repräsentieren hauptsächlich zwei geometrische Systeme, von denen das eine, einfachere, durch die gravierten Gefäße, das andere durch die mit matter Farbe bemalten vertreten ist. Das letztere liebt namentlich die konzentrischen Kreise, verbindet sie jedoch nicht durch Tangenten. Das hohe Alter dieser cyprischen Gattung geht daraus hervor, daß ein Exemplar derselben in den unter Bimsstein vergrabenen uralten Niederlassungen auf Santorin gefunden wurde[3] und zwar mit anderen Gefäßen, von denen wenigstens ein Teil[4] aus denselben Fabriken stammt wie die ältesten mykenischen Vasen, d. h. die der Gräber der Burg. Ein indess offenbar späteres Exemplar dieser selben cyprischen Gattung läßt durch die eingebrannte phönikische Inschrift[5] schließen, daß die Fabrikation derselben in den Händen der Phöniker auf Cypern war.

Ein anderes geometrisches System erscheint auf einer (seltenen) Gattung von Gefäßen aus Böotien,[6] welche dort unmittelbar auf die „mykenische“ zu folgen scheint; wieder ein anderes auf einer alten Vasenklasse aus Apulien, die namentlich in der Technik der cyprischen nahe steht, doch in Formen und 9 Dekoration einen durchaus eigenen Charakter trägt.[7] — Bekannt ist endlich das

[1] Diese Forderungen wurden schon von Conze in seinen grundlegenden Aufsätzen Zur Gesch. d. Anfänge gr. Kunst, Wien 1870 und 1873, gestellt. [Furtwängler, Sitzungsber. der K. Bayer. Akademie 1906 S. 480.]

[2] Siehe Mykenische Tongefäße, herausgegeben von A. Furtwängler und G. Löschcke. 1879. S. 2 und die Nr. 1—7, 13, 16—18, 20, 24—27, 36, 47, 51—54.

[3] Abgebildet bei Fouqué, Santorin et ses éruptions. Paris 1879. Taf. 42, 6. Zu vergleichen mit Archaeologia 45, I, Taf. 10, 2 aus Cypern.

[4] Die hierher gehörigen, noch nirgends veröffentlichten Stücke befinden sich in der Sammlung der École Française zu Athen. [Vgl. Myken. Vasen S. 18.]

[5] Cesnola-Stern, Cypern Taf. V, 2.

[6] Exemplare in Athen und Karlsruhe; unpubliziert. [Arch. Jahrbuch 1888 S. 325.]

[7] Die Gattung ist nicht häufig, doch sind einzelne (bisher unbeachtete) Exemplare in den meisten Museen. [Berlin Nr. 248 ff. Röm. Mitt. 1897 S. 201. 1899 S. 13. 1904 S. 276. 1908 S. 167.] Aus ihr entwickelt sich mit Beibehaltung derselben Technik eine spätere Gruppe, die zu den geometrischen auch Palmettenmotive aufnimmt und nicht älter als das 5. Jahrh. sein kann; diese Gruppe ist es offenbar, die Fr. Lenormant in einem Reise-

in den norditalischen gravierten und gepreßten Tongefäßen (namentlich aus den alten Nekropolen bei Chiusi und Bologna) herrschende System; ebenso wie das freilich sehr ärmliche der gravierten Tongegenstände aus Troja.

Es soll hiermit indess keineswegs behauptet werden, daß diese Systeme alle völlig spontan entstanden wären; daß dieselben zum Teil von einander abhängen, ist sehr wahrscheinlich, wenn auch schwer zu beweisen. Es soll nur das Vorhandensein tatsächlich ganz verschieden entwickelter Systeme geometrischer Dekoration konstatiert werden.

Das innerhalb Griechenlands weitaus bedeutendste dieser Systeme tritt uns indess in jener stattlichen Vasengattung entgegen, welche durch die Publikationen Conzes (Zur Gesch. der Anfänge griech. Kunst. 1870—73) und Hirschfelds (Mon. d. Inst. IX Taf. 39. 40. Ann. d. Inst. 1872 S. 131) einigermaßen zugänglich gemacht ist und die wir nach einem Hauptfundorte „Dipylon-Vasen" nennen wollen. Eines der am meisten charakteristischen Elemente dieses Systems, das wir in keinem der anderen bisher genannten wiederfinden, sind nun konzentrische, mit einem Zentralpunkte versehene Kreise, welche unter sich durch Tangenten zu fortlaufenden Reihen verbunden sind, die wohl zu unterscheiden sind von der Spirale, welche hier gar keine Verwendung findet. Genau dasselbe Motiv, verbunden mit den dort ebenfalls gewöhnlichen Zickzackreihen, ist aber das Hauptelement der im folgenden zu besprechenden olympischen Bronzedekoration, die demnach demselben Systeme wie jene Vasen angehört. Der Ursprung jenes Motivs der Kreise lag wahrscheinlich in der Gravierung knöcherner Gegenstände; in dieser waren an allen Orten und durch alle Jahrhunderte hindurch konzentrische Kreise mit Zentralpunkt besonders
10 beliebt; so sind denn auch die ältesten Beispiele, welche dieselben bereits durch Tangenten zu einer Reihe verbunden zeigen, zwei Elfenbeinbänder, von denen das eine im Grabe bei Spata (Bull. de corr. hell. 1878 Taf. 13, 1), das andere in der derselben jüngeren „mykenischen" Epoche angehörigen Tholos bei Menidi[1] gefunden wurde. Die olympische Bronzedekoration setzt indess nicht nur diese bescheidenen Anfänge, sondern, wie die mit jenem verbundenen übrigen Motive und auch die zu besprechenden Tierbildungen zeigen, das voll entwickelte System voraus, wie es die genannte Vasengruppe enthält.

Diese ist jedoch, wie sich aus den Tatsachen der Funde mit Sicherheit ergibt, jünger als die Blüte der „mykenischen" Vasenmalerei, der sie indess unmittelbar gefolgt zu sein scheint.[2] Damit erhalten auch die jetzt im einzelnen zu nennenden olympischen Bronzen ihre allgemeine historische Stellung.

berichte aus Apulien erwähnt als in Canosa in denselben Gräbern mit schwarz- und rotfigurigen griechischen Vasen gefunden (Academy, Jan. 3, 1880 S. 14 [Gazette arch. 1881 S. 105. 1883 S. 27. Pottier, Catalogue des vases antiques II S. 372 ff.]; eine ähnliche die ebendaselbst S. 32 aus Calabrien erwähnte). [Vgl. Röm. Mitt. 1910 S. 168.]

[1] [Kuppelgrab bei Menidi Taf. 6, 15.]

[2] Hierüber wird die erwähnte vorbereitete Publikation von G. Löschcke und mir das Nähere enthalten.

Am deutlichsten tritt die besprochene Dekoration in einer großen Anzahl von 1—2 Millimeter starken und 4—10 Centimeter breiten Bronzestreifen zu Tage, welche in sorgfältiger Gravierung jene Kreise durch Tangenten verbunden zeigen. Umsäumt werden diese Reihen gewöhnlich durch kleine runde Zäckchen oder ein ganz einfaches Flechtmotiv. Die gewöhnlichste und einfachste Gattung dieser Streifen hat sich ganz identisch wie in Olympia so in Dodona gefunden (Carapanos, Dodone Taf. 49, 16. 17. 18. 21), während sie mir von anderen Orten nicht bekannt sind. Die reicheren, von denen Fig. 1 [= IV Taf. 31 Nr. 589] ein Beispiel gibt, zeigen mehrere Reihen von Kreisen durch Zickzackmotive getrennt. Seltener sind Modifikationen, wie die, daß zwei sich kreuzende Tangenten die Kreise verbinden [IV, 585], oder kleinere Kreise mit ihren Tangenten die Hauptreihe schräg durchschneiden (z. B. Inv. Nr. 4634 [IV, 602]), oder der Saum als kleine liegende Dreiecke (Inv. Nr. 2511 [IV, 619]), oder einer Blattreihe ähnlich (Inv. Nr. 6247)[1] gebildet ist. Ganz vereinzelt steht das schöne, unter Fig. 2 [= IV Taf. 32 Nr. 621] abgebildete Stück, wo die großen Kreise durch Dreiecke verbunden und von strengen Rosetten gefüllt sind, die übrigens schon in den ältesten mykenischen Vasen erscheinen und auch unserer geometrischen Dekoration nicht ganz fremd sind (vgl. Mon. d. Inst. IX, 39; Conze, Zur Gesch. der Anfänge griech. Kunst, 1870, Taf. 9, 2; Schliemann, Mykenae Taf. 21 Nr. 203, von „Dipylon-Vasen“).

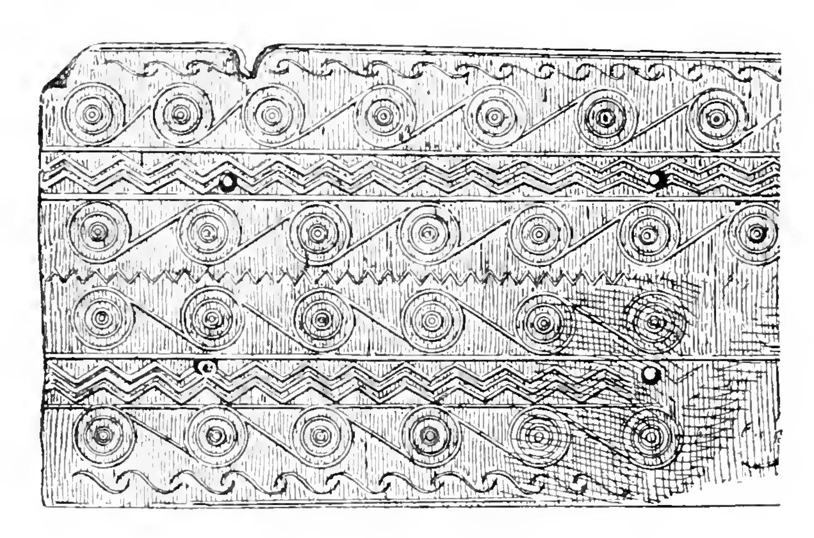


Fig. 1.

Die Verwendung dieser gravierten Streifen wird uns leider durch kein vollständig erhaltenes Ensemble klar. Offenbar dienten sie indess im allgemeinen als Beschlag und Verkleidung an größeren Geräten; sie erreichen manchmal eine Länge bis gegen einen Meter. Die breiteren pflegen entweder am Rande oder mitten im Ornamente (s. Fig. 1) in regelmäßigen Abständen sorgfältig gebohrte Nagellöcher zu haben; andere zeigen an der einen Seite einen übergreifenden Rand, dienten also als Randbeschlag (z. B. Inv. Nr. 2511 [IV, 619]). Von den schmäleren Streifen haben viele an der einen Seite ganz kleine, regelmäßig wiederkehrende Ansätze, die wahrscheinlich bestimmt waren, den in eine Holzplatte eingelegten Streifen darin festzuhalten. Eine Verwendung dieser

[1] [Inv. 6247 ist = IV, 589 = Fig. 1, kann also mit Recht hier nicht genannt sein. Es ist wohl Inv. 6925 = IV, 620 gemeint.]

Streifen etwa zu Gürteln oder dergl. ist wegen ihrer Dicke unmöglich; daß ein großer Teil derselben wahrscheinlich zu Dreifüßen gehörte, werden wir weiter unten sehen.

Da sich diese schönen und starken Bronzestreifen für mancherlei Verwendung wohl eignen, so erklärt es sich, daß man nicht selten Spuren einer doppelten Benutzung findet. In der Regel charakterisiert sich die spätere Verwendung dadurch, daß die Stücke umgedreht und von der unverzierten Rückseite aus von plumpen, teilweise viereckigen Nägeln durchschlagen sind. Das Interessante dabei ist, daß dies keineswegs bloß in späterer Zeit; sondern nachweislich schon in sehr alter geschah; denn ich selbst konnte dies an zweien unter dem Bauschutte des Zeustempels ausgegrabenen Stücken konstatieren (Inv. Nr. 4334 und 4719), gewiß der beste Beweis für das hohe Alter derselben. — Auch zerschnitt

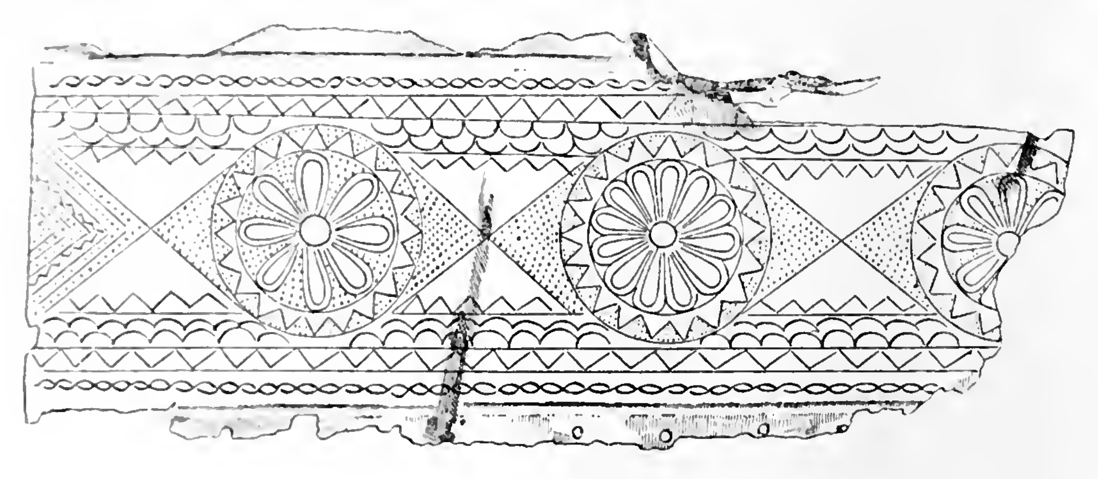


Fig. 2.

man jene Streifen in Stücke; so kommen kleine achteckige Ausschnitte aus denselben vor, die von großen Nagellöchern durchbohrt sind und offenbar nur diesen Nägeln als eine Art Nagelkopf dienten (Inv. Nr. 2124. 5084 [IV, 611]), ja einmal (Inv. Nr. 6026 [IV, 680]) sind zwei kleine geometrisch dekorierte Ausschnitte mit einem Nagel zu einem Runde vereinigt.

Hauptsächlich interessant sind indess einige dieser Bronzestreifen, die auf der einen Seite jene geometrischen Ornamente, auf der anderen aber alte Inschriften zeigen. Es sind bisher drei Stücke bekannt, von denen jedes eine besondere Beurteilung verlangt. In dem einen (Arch. Ztg. 1877 S. 48, Inschr. aus Olympia Nr. 56 [V, 5]) ist von der Ornamentseite aus eines jener plumpen, rohen, viereckigen Nagellöcher eingeschlagen, die wir als Zeichen späterer Verwendung erkannt haben; ohne Zweifel ist das Loch nicht nur später als die Inschrift, sondern auch später als die Ornamente. Anders ist es mit Arch. Ztg. 1878 S. 141, Nr. 185 [V, 8]; denn hier ist das Loch klein, rund, sorgfältig gebohrt und völlig übereinstimmend mit den obwohl ebenfalls mitten im Zickzackornament angebrachten, doch ohne Zweifel ursprünglichen Nagellöchern der Fig. 1 abgebildeten Platte; dagegen wird die Inschrift offenbar ein wenig verletzt.

Noch deutlicher wird uns das hieraus zu ziehende Resultat durch Arch. Ztg. 1879 S. 47, Nr. 223 [V, 3]; denn hier kann bei genauer Untersuchung kein Zweifel sein, daß das hier ebenfalls kleine, runde, sorgfältige Loch von der Ornamentseite eingebohrt ist und daß die Inschrift durch dasselbe etwas verletzt wird. Also war die Inschrift bereits vorhanden, als die Rückseite mit Ornamenten versehen wurde, mit denen das Loch gleichzeitig ist. Die Inschriften sind also in beiden letzteren Fällen älter als die Ornamente.[1] Leider läßt sich die Zeit dieser Inschriften nicht genauer bestimmen, obwohl sie wahrscheinlich ins sechste Jahrhundert gehören; ebensowenig ist uns die Zeit bekannt, nach welcher derartige Urkunden in Olympia kassiert werden konnten. Doch wenn wir auch letztere Frist in Anbetracht des im allgemeinen nicht zu bezweifelnden hohen Alters jener geometrisch verzierten Streifen uns als eine möglichst kurze denken wollen, so ginge aus jener Tatsache doch immer hervor, daß diese Dekoration in Olympia mindestens noch zu Ende des sechsten oder Anfang des fünften Jahrhunderts üblich war, was auch keinerlei Bedenken haben würde; ja wir würden ein noch längeres lokales Fortdauern dieser für die Technik des Gravierens auf Bronze so ungemein geeigneten Dekorationsweise für sehr möglich halten, doch erweisen läßt es sich nicht.

Eine der hervorragendsten Stellen unter den Bronzefunden von Olympia nehmen indess die außerordentlich zahlreichen Stücke von Dreifüßen ein, die ich hier anschließe, weil ihre Dekoration vollständig auf demselben geometrischen 13 System beruht wie die der eben besprochenen gravierten Streifen und Platten [IV S. 72 ff.].

Es ist hier natürlich nur von der Gattung der ἀναθηματικοὶ τρίποδες die Rede. Bekanntlich waren solche Dreifüße, die keinerlei praktischem Zwecke dienten, ein in der älteren Zeit ungemein beliebtes und angesehenes Weihgeschenk in allen Heiligtümern des Apollon, vor allem aber des delphischen und ismenischen, und des Dionysos; ja im attischen Kulte des letzteren erhielt es sich auch bis in spätrömische Zeit. Doch Dreifüße, und zwar in großer Anzahl, in der olympischen Altis zu finden, muß in der Tat zunächst auffallend erscheinen. Hat doch K. O. Müller (Kunstarchäol. Werke I, 50) sie auf Grund der Überlieferung nur dem Apollon und Dionysos als heilig zuerkannt; freilich verwirft er dabei mit Unrecht das einzige Zeugnis, wo Dreifüße dem Zeus geweiht vorkommen, nämlich den bei Pausan. IV, 12, 7 erhaltenen pythischen Orakelspruch, der dem Zeus Ithomatas 100 Dreifüße[2] zu weihen befiehlt (im zweiten messenischen Kriege). Auf dem Ithome selbst fand ich eine große Dreifußbasis ein-

[1] Hiernach sind meine Bemerkungen in der Arch. Ztg. 1879, S. 47 zu Nr. 223 zu berichtigen. [Vgl. dagegen Olympia IV, 591.]

[2] Es ist gar kein Grund vorhanden, mit Müller mensas tripedes statt der gewöhnlichen Weihedreifüße zu verstehen; Dreifüße aus Ton sind schon unter den mykenischen Gefäßen sehr häufig.

gemauert. Auch die tönenden Dreifüße im dodonäischen Heiligtum darf man beiziehen (Carapanos, Dodone S. 166 Anm. 6).[1] Die olympischen Dreifüße erhalten indess ihre Erklärung ohne Zweifel durch das in Olympia offenbar nicht unbedeutende Orakel aus den Opfertieren; nach Strabo (VIII, 353) verdankte Olympia seine Bedeutung zuerst nur diesem *μαντεῖον*; mit Unrecht läßt er dasdelbe darauf eingehen, denn noch zur Zeit der Perserkriege zählte es mit unter die hervorragenderen Orakelstätten Griechenlands (Herod. VIII, 134 ff.); daß es noch in der Kaiserzeit bestand, zeigen die in den inschriftlichen Priesterverzeichnissen immer aufgeführten *μάντεις* aus den alten Geschlechtern der Iamiden und Klytiaden. Die Dreifüße standen aber immer in Beziehung zu Orakel und Weissagung; so ohne Zweifel auch in Olympia. — Dieselben wurden hier indess nur in älterer Zeit, etwa bis zum fünften Jahrhundert herab, geweiht; dies ergibt sich zunächst daraus, daß trotz der Fülle der erhaltenen Stücke nur ein einziger Dreifußtypus in Olympia vorhanden ist, der seine Dekoration dem oben besprochenen geometrischen Systeme entlehnt. Ferner weisen die Fundumstände durchaus auf ein hohes Alter hin. Es ist uns jener eine Dreifußtypus in Olympia nämlich in zwei Arten erhalten: in ganz kleinen, aber vollständigen Exemplaren aus Blech; diese werden nur in der untersten Schicht gefunden; sie traten namentlich auf bei den Fundamenten des Altares an der Südseite des Heraions und dann in der oben erwähnten tiefsten Schicht beim Altare vor der Westfront des Metroons; endlich auch unter dem Bauschutte des Zeustempels. Die zweite häufigere Art sind die einzelnen Stücke der großen Dreifüße; sie kommen überall zerstreut in der Altis vor; doch auch bei ihnen konnte ich von einer Reihe von Stücken konstatieren, daß sie in den untersten Schichten, einige auch unter dem Bauschutte des Zeustempels gefunden wurden, also schon in sehr alter Zeit bereits zerstört sein mußten.

Zu dem höheren Alter stimmt endlich auch die Technik insofern, als sämtliche Teile nur durch Nägel verbunden vorkommen.[2]

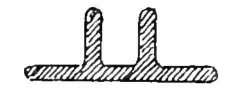
Betrachten wir nun die einzelnen Teile der großen Dreifüße; denn vollständige Exemplare der letzteren sind leider nicht aufgefunden worden. Doch unterliegt die Zusammengehörigkeit der Teile durch die ganz übereinstimmenden, vollständig erhaltenen kleineren Exemplare keinen Zweifeln.

Wir überblicken zuerst die weitaus zahlreichste Gattung, deren Füße und Henkel gegossen sind; die Füße, die zum Teil bis zur Höhe von einem Meter sich erhalten haben, sind oben mit einem breiten Ansatze versehen, mit Hülfe dessen sie an dem immer aus Blech dünn getriebenen Kessel, von dem sich

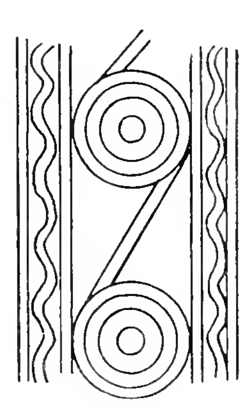
[1] Weniger wichtig ist der eherne Dreifuß im Olympieion zu Athen, der auf drei Persern aus phrygischem Marmor ruhte (Pausan. I, 18, 8), da dieser des letzteren Materials wegen wahrscheinlich erst aus hadrianischer Zeit stammte.

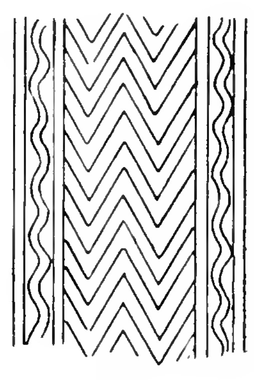
[2] Vgl. die Dreifüße des Hephaistos, Il. 18, 378 *οὔατα . . . τά ῥ' ἤρτυε, κόπτε δὲ δεσμούς*.

indess immer nur sehr zerstörte Reste fanden, angenagelt wurden. Die Füße reichen immer bis zum oberen Rande des halbkreisförmigen Kessels, wo sie sich verbreitern, während sie nach unten sich konstant verjüngen und schmäler werden. Nach unten laufen die Stäbe einfach aus; sie standen auf ohne jegliche Vermittelung, ohne Wulst, Löwenfuß oder dergl.[1] — Nach dem Durchschnitte und 15 der Dekoration kann man zwei Gruppen von Füßen unterscheiden: die einfacheren sind massive Stäbe von dreieckigem oder polygonem Durchschnitte, wo häufig einige Seiten nach innen ausgeschweift sind in einer Art von Kannelierung. Reicher ist die andere Gattung, wo der Durchschnitt den in unserer modernen Eisenkonstruktion angewendeten Schienen gleicht (vgl. Fig. 4a).


Fig. 4a.

Hier pflegen nun sowohl die breite Vorder- als die Nebenseiten in Relief verziert zu sein. Ein Hauptmotiv sind wie bei den oben besprochenen gravierten Platten jene konzentrischen durch Tangenten verbundenen Kreise (vgl. Fig. 4b) und daneben die rein textilen Mustern entnommenen verschiedenen Zickzackmotive (Fig. 4c). — In ganz ähnlicher Weise sind die großen gegossenen Henkel behandelt. Sie bestehen aus einem unbeweglichen, aufrechtstehenden Ringe, der unten mittelst eines breiten Ansatzes an den oberen Kesselrand genagelt ist, mit welch letzterem er außerdem durch einen von seinem unteren Rande nach dem Kesselbauche herabgebogenen Henkel verbunden ist (vgl. Fig. 3). Sowohl der Ring als der letztgenannte Henkel im engeren Sinne pflegen verziert zu sein. Entweder sind es auch hier die Kreise mit den Tangenten in Relief oder der Ring ist in durchbrochener Arbeit mit Kreisen und Zickzack in zwei bis drei Reihen übereinander geschmückt (so das eine der von mir in den Annali d. Inst. [1880 Taf. F] veröffentlichten Exemplare in Athen), oder endlich es sind Relief und Durchbrochenes verbunden (so z. B. Inventar Nr. 6019 [IV S. 93]). Die einfacheren massiven Ringe sind entweder nur in von innen nach außen abnehmende Streifen gestuft, oder mit als geflochtene Stricke gebildeten Bändern verziert, oder ganz als solche Stricke gebildet. Nicht selten wird der Ring ganz zu oberst von einem primitiv gebildeten kleinen Tiere bekrönt: entweder von einem Pferde (Inv. Nr. 5050. 6100 [IV S. 91 zu Nr. 624]; ferner Fig. 3 [= Olympia IV Taf. 30 Nr. 574] und die beiden in den Annali [1880 Taf. F]) oder einem kleinen Vogel (Inv. Nr. 5629. 6838) oder einem Ochsenkopfe (Inv. Nr. 5449 [IV, 572]). Von den auf späteren Darstellungen von Dreifüßen (auf Münzen und Vasen) so häufigen Stäben, welche die Ringhenkel unter sich ver-


Fig. 4b.


Fig. 4c.

[1] Ich schließe dies aus einer Reihe von Exemplaren, wo das untere Ende sicher erhalten ist.

16 binden, von ihren oberen Aufsätzen oder den kreuzweisen Stäben innerhalb der Ringe (vgl. Wieseler, Delph. Dreifuß, Tafel) ist in Olympia nie eine Spur gefunden worden.

Viel spärlicher sind die Reste der anderen Gattung, wo auch Füße und Henkel gehämmert, nicht gegossen waren; doch ist ein treffliches, wohlerhaltenes Beispiel eines Ringhenkels dieser Art der vor der deutschen Ausgrabung gefundene und im Kultusministerium zu Athen aufbewahrte (abgebildet Annali 1880 Taf. F). Auf beiden Seiten sind die üblichen geometrischen Muster eingraviert, das Ganze ist von einem Pferdchen bekrönt. Das Fragment eines gleichen Henkels wurde in Dodona gefunden (Carapanos Taf. 49, 21). — Diese Gattung stimmt in Technik und Ornamentik auf's Genaueste mit den oben besprochenen gravierten Bronzestreifen überein; ich vermute daher, daß ein großer Teil derselben nichts anderes als Füße dieser Dreifußgattung sind; in der Tat zeigt auch ein Exemplar (Inv. Nr. 1742 [IV, 584]) diese Verbreiterung nach oben wie die ganz erhaltenen gegossenen Füße;[1] offenbar waren die Bronzestreifen, um als Dreifußbeine zu dienen, auf hölzerne Stäbe genagelt.[2] Vermutlich war der Typus dieser gehämmerten Dreifüße mit teilweise hölzernem Kerne der ältere.


Fig. 3.

Die zahlreichen, ganz kleinen, aber vollständigen Dreifüße geben uns Aufschluß über das Ensemble der großen. Von jenen sind einige gegossen, ja auch geometrisch verziert (so zeigt Inv. Nr. 6838 [IV S. 73 zu Nr. 539] auf den Beinen Zickzack und oben auf den Ringhenkeln je einen kleinen Vogel), doch die meisten sind bloß aus Blech geschnitten und zusammengenietet, ja bei den kleinsten bestehen Kessel, Füße und Henkel nur aus einem einzigen ausgeschnittenen Stücke Blech, das dann zurechtgebogen wurde. Diese sind natürlich ohne alle Verzierung.

17 Zunächst geben diese kleinen Exemplare in ihren immer wiederkehrenden Proportionen wohl ein richtiges Bild von denen der großen. An jenen fand ich nämlich fast immer den Durchmesser des Kessels gleich der Länge der Füße. Dieses gedrückte und schwere Verhältnis ist ohne Zweifel auch ein Zeichen des

[1] Auch ist zu erwähnen, daß einer jener Bronzestreifen (0,50 lang) bei einem großen Bronzefunde im Prytaneion zusammen mit zerdrückten Blechkessseln und gegossenen Dreifußbeinen gefunden wurde.

[2] Wahrscheinlich bezeichnete man diese Technik mit *ἐπίχαλκος*; ein alter *τρίπους ἐπίχαλκος* befand sich im Zeustempel, doch war es ein Dreifußtisch einst praktischen Zweckes (s. Paus. V, 12, 5). — Daß man aus Geldmangel auch ganz hölzerne Dreifüße machte, zeigt Paus. IV, 12, 8.

hohen Alters dieser Dreifüße; die uns sonst aus Abbildungen bekannten Dreifüße älterer Zeit sind bereits schlanker und werden später immer noch schlanker.

Ein anderer Unterschied von den gewöhnlich bekannten Dreifußtypen jedoch besteht darin, daß die olympischen Exemplare nicht drei, sondern immer nur zwei Henkel haben. Dieselben sind an zwei sich genau gegenüberliegenden Stellen des Kesselrandes, also in ungleichen Abständen von den ebenfalls bis zum oberen Kesselrande reichenden Füßen angebracht. Diese Anordnung ist konstant in der ganzen Serie jener kleinen Dreifüße und wird außerdem für die großen Exemplare besonders bestätigt durch einen zu Ende des vierten Ausgrabungsjahres im Prytaneion in der tieferen, unter der römischen belegenen Schicht gemachten Fund mehrerer auf einen Haufen geworfener Bronzekessel u. dergl. Darunter war ein großer Kessel mit dem bei der Auffindung noch daran befindlichen Ringhenkel; genau gegenüber war noch der Ansatz des zweiten (verlorenen) Henkels erhalten, woraus hervorgeht, daß nie mehr als zwei an dem Kessel waren. Bisher nahm man als allgemeine Regel drei Henkel (*ὦτα*) beim Dreifuße an (s. Wieseler, Delph. Dreifuß S. 291 ff.), wie denn diese Zahl nicht nur durchweg auf späteren, sondern auf recht alten Darstellungen, wie namentlich den zahlreichen, sicher noch ins sechste Jahrhundert gehörigen Silbermünzen von Kroton, deutlich ist, wo über jedem Fuße immer ein Henkel steht.[1] Der zweihenklige Typus erscheint indeß nicht nur auf einer demselben geometrischen Systeme wie unsere Dreifüße angehörigen Dipylon-Vase (Mon. d. Inst. IX, 39, 2), sondern ist auch auf den altattischen Gefäßen noch bis zur Zeit des freien Stils gewöhnlich.[2] Stehen also hierin die olympischen Dreifüße nicht vereinzelt, so ist dies anders mit einer zweiten Eigentümlichkeit derselben: ihre Füße enden, wie schon erwähnt, immer einfach ohne Löwenklauen; so auch jene ältesten Darstellungen auf der geometrischen Vase Mon. IX, 39, 2, dagegen die übrigen Vasen,[3] auch die mit dem zweihenkeligen Typus und die Münzen fast nie unterlassen, Löwenklauen anzugeben. Die Löwenklauen gehören einfach nicht in das System der geometrischen Dekoration. 18

Ein den olympischen indess vollkommen gleicher und fast vollständig erhaltener Bronzedreifuß wurde in Mykene, außerhalb der Gräber, auf der Akropolis gefunden und ist also jedenfalls älter als die Zerstörung der Stadt oder die Mitte des 5. Jahrhunderts. Leider gehört er dem einfachsten Typus, der keine Ornamente

[1] Dasselbe scheint auch der Fall auf einer altkorinthischen Vase (Mon. d. Inst. X, 4, 5).

[2] Vgl. als besonders deutliche Beispiele die François-Vase, die panathenäische aus Camirus bei Salzmann Taf. 57 [A. de Ridder, Vases peints de la Bibl. nat. I Nr. 243], ferner Duc de Luynes, Descr. de vases Taf. 4 [ebenda Nr. 251] und als streng rotfigurig Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 126 [Reinach, Rép. des vases II S. 68]. Die Henkel stehen immer zwischen den Füßen, während sie beim Dreihenkeltypus gewöhnlich je über jedem Fuße angebracht sind.

[3] Seltene Ausnahmen, wie z. B. die schon genannte Vase strengen Stiles, Gerhard, Auserl. Vasen 126, fallen dabei nicht ins Gewicht

verwendet, an. Der Durchmesser des Kessels beträgt 0,42. Die Füße sind sechsseitig und von der einfachsten Gattung; der eine erhaltene und vom Kessel gelöste Ringhenkel zeigt die strickförmige Verzierung. [Vgl. Olympia IV S. 78.]

Sichere Beispiele des olympischen Typus von noch anderen Orten sind nicht bekannt;[1] doch genügt das in Mykene und Dodona Konstatierte, um zu erkennen, daß der Typus nicht auf Olympia beschränkt war.

Ein interessantes kleines Monument von Idalion auf Cypern scheint zu beweisen, daß der geometrisch verzierte, olympische Typus auch in Cypern wenigstens nicht unbekannt war, was bei den so äußerst spärlichen cyprischen Bronzefunden um so schätzbarer ist. Ich meine einen kleinen, vollständig erhaltenen Dreifuß (ohne Henkel) aus graugrünem Steine, im Museum zu Berlin befindlich.[2] Auf der breiten Vorderseite der kurzen, nach unten sich verengernden Füße sind Verzierungen graviert, die demselben geometrischen Systeme anzugehören scheinen wie die olympischen Stücke, nur durch die Kleinheit etwas modifiziert: es sind Zickzackmotive und konzentrische Kreise mit Zentralpunkt.

19 Die Frage nach der Herkunft jenes „geometrischen" Dreifußtypus ist abhängig von der nach der Herkunft der „Dipylon-Vasen". Beide Fragen lassen sich vorerst nicht lösen. Negativ sei nur erwähnt, daß z. B. Cypern nicht der Ort sein kann; denn das dort einheimische geometrische System ist ein ganz verschiedenes und die Vasen des „Dipylon"-Typus kommen dort nur sehr vereinzelt vor; deren Hauptfundorte sind dagegen die Inseln des ägäischen Meeres (besonders Thera) und die Ostküste Griechenlands, wahrscheinlich auch die Kleinasiens und Nordafrikas.[3] Sehr wichtig ist jedoch, daß das hier besprochene geometrische System weder auf Vasen, noch auf Bronzegegenständen jemals den Weg nach Italien gemacht hat. Nur Vasen, die sich als späte Ausläufer jener Gattung betrachten lassen, haben sich in Cumae und der Etruria marittima gefunden, und die so zahlreichen altetruskischen Bronzen zeigen nirgends jenes System.[4]

Eine nicht unwichtige Rolle in dem hier besprochenen Dekorationssysteme spielen gewisse Tierfiguren, vor allem das Pferd, das Rind und der Vogel. Wir fanden diese Tiere bereits auf den Dreifußhenkeln als krönende Verzierung aufsitzen. Es gibt indess noch eine ganze Serie kleiner, selbständiger Bronzetiere in Olympia, die in direkter Verbindung mit jenem speziellen Systeme stehen und sich scharf absondern aus der großen Menge der gewöhnlichen kleinen Tierfiguren Olympias [IV S. 34 ff.].

[1] Unter den Bronzeresten der athenischen Akropolis finden sich meines Wissens überhaupt keine Stücke von Dreifüßen, wie denn auch die inschriftlich erhaltenen Inventare des Parthenon keine solchen anführen. Über ein angeblich aus Chalkis stammendes Stück vgl. meinen Aufsatz in Annali d. Inst. 1880 S. 119. [Jüngere Funde: Pauly-Wissowa R.E. V S. 1670.]

[2] Nr. 205 der cyprischen Sammlung.

[3] Daher sollen die Gefäße in Leiden stammen.

[4] Die hieraus zu ziehenden Schlüsse sprechen jedenfalls nicht zu Gunsten einer Hypothese, welche die Phöniker als Träger jenes speziellen Systems setzen würde.

Dieselben stehen nämlich auf einer gegossenen Basis, die ganz ebenso behandelt ist wie die Dreifußbeine oder Henkel, d. h. sie zeigt dieselben verschiedenen Zickzackmotive, die wie dort entweder in Relief und zwar auf der Unterseite, oder in durchbrochener Arbeit, oder in einer beides vereinigenden Weise angebracht sind.

Die auf diesen Basen stehenden Tiere sind zum weitaus größten Teile Pferde; sie zeigen immer eine besondere Körperbildung, die ihr Analogon nur findet in der auf den Vasen des geometrischen Systems denselben Tieren gegebenen. Es ist ein ganz bestimmter Stil; einige wesentliche Körpereigenschaften sind übermäßig prononciert und alles in möglichst schematische Flächen gebracht. Der Bauch ist langgezogen und ganz dünn, der Hals dagegen eine an den Seiten überbreite Fläche, die Hinterschenkel sind groß und meist von unten unterhöhlt, der Kopf langgestreckt und die Ohren vertikal spitz aufgerichtet.

Außer einfachen Pferden kommen auf jenen „geometrischen" Basen auch vereinzelt Stuten mit Füllen vor (so Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 l. unten [IV, 220]), ferner sehr primitiv und schematisch gebildete Vögel, die sich wieder nur vergleichen lassen mit den auf den „geometrischen" Vasen dargestellten. — Seltsam ist ein, auf jener Basisgattung vorkommender, sechsbeiniger Käfer, in wenigen Exemplaren zwischen Philippeion und Prytaneion gefunden; in einfach schematischer Bildung ist ein nicht liegender, sondern gehender Scarabäus dargestellt. Eine Beziehung auf einen etwaigen lokalen Kult in Olympia, einen dem *Παρνόπιος* verwandten Apollon oder gar etwa *Ζεὺς Ἀπόμυιος* ist sicher nicht zu suchen; doch hiervon später. — Endlich ist ein interessantes Stück dieser Gattung ein kleiner menschenbeiniger Kentaur (Ausgrab. Bd. IV, Taf. 21, 2 [IV, 215]) auf mit Halbkreisen in Relief verzierter Basis. Sein vogelartiger Kopf ist wieder ganz so gebildet wie die menschlichen Köpfe jener „Dipylon"-Vasen. Daß der menschenbeinige Kentaur zu den in dem vorliegenden geometrischen Systeme[1] nicht ungewöhnlichen Motiven gehört, zeigt ein interessantes, graviertes Bronzeblechfragment aus Dodona, das einen solchen in ebenfalls höchst primitiver Zeichnung umgeben von der gewöhnlichen geometrischen Dekoration der gravierten Platten darstellt (Carapanos, Dod. Taf. 19, 5); derselbe erscheint ferner auf einem, den geometrischen Vasen sehr nahe stehenden Fragmente von Camirus (Salzmann, Necr. de Cam. Taf. 39).

Soviel über diese Tierfiguren insofern sie mit jenem selben Dekorationssysteme im Zusammenhange stehen, dem wir die bisher besprochenen Gegen-

[1] Doch auch in dem sog. orientalischen Stile kommt er früh vor, so auf einem alten rhodischen Goldbleche (Salzmann, Camirus Taf. 1), daneben die sog. persische Artemis; auf der silbernen Dolchscheide des großen Pränestiner Grabes Mon. d. Inst. X, 31, 5 und einem Bronzegefäß ebenfalls aus Präneste (Archaeologia 41, Taf. 6), beidemale in Tierfries. Auf solchen Vorbildern beruhen dann Buccherovasen, wie Inghirami, Mus. Chiusino I, 52, 2.

21 stände, Dreifüße usf., verdanken. Ich füge nur noch hinzu, daß dieselben sich bis jetzt an keinem anderen Orte, auch nicht in Dodona nachweisen lassen.[1] Über die sachliche Bedeutung der olympischen Tierfiguren als Weihgeschenke soll später die Rede sein; vorerst betrachten wir dieselben nur insofern sie einem bestimmten Dekorationsstile angehören. Wir werden noch des genaueren sehen, daß in Olympia außer dem bisher besprochenen speziellen geometrischen Systeme noch ein anderes solches existiert, das in wesentlich gleicher Weise über Italien verbreitet ist und von da dem Norden überliefert wurde. Diesem weiteren Systeme, dessen eigentlichstes Gebiet die Bronzeindustrie ist, gehört die Verwendung primitiver Tierfiguren in großem Umfange an.

Bevor wir die Spuren der letzteren verfolgen, betrachten wir die Menge der olympischen Bronzetiere nach ihrem Stile. Nahezu ein Drittel derselben zeigt noch mehr oder minder verflacht die Formgebung der oben beschriebenen Pferde und Vögel mit geometrischer Basis; an den hierher gehörigen Rindern pflegt die Wamme am Halse sehr prononciert zu sein und eine breite Fläche zu bilden. Mitunter sind Pferde oder Rinder mit feiner Gravierung versehen, die jedoch niemals die Natur nachahmen will, sondern nur geometrisch dekorativ ist. So ist ein Pferd (Inv. Nr. 6647 [IV, 176], beim Metroon) ganz mit Zickzack, ein anderes ganz mit konzentrischen Kreisen bedeckt (Inv. Nr. 6770 [IV, 200a]). — Ein Beispiel s. Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 r. unten [IV, 953]. Derselbe Stil erscheint an Pferdchen aus einer der ältesten Nekropolen bei Bologna (Gozzadini, Sepolcr. etrusco scop. pr. a Bologna Taf. V, 9, 11) und an dem Reiter des Bronzewagens von Judenburg (Mitt. hist. Ver. f. Steiermark III Taf. 1).

Bei der übrigen Menge der kleinen Tiere läßt sich von Stil nicht mehr sprechen; sie sind ganz plump und roh und willkürlich in den Formen. Die dargestellten Tiere sind fast ausschließlich Pferde[2] und Rinder, wie sich aus kritischer Sichtung der großen Menge ergibt; nur die oberflächlichere Betrachtung von einzelnen Zufälligkeiten läßt auch Esel, Hunde, Schweine u. dgl.
22 erkennen. An Zahl sind Pferde und Rinder ziemlich gleich vertreten; nur einige wenige Schafe sind sicher.

Dieselben Tiere sind die der geometrischen Dekoration in Italien und dem Norden. Leider ist in Olympia von dekorativen Ensembles nur sehr wenig erhalten. Doch ist folgendes zu erwähnen: auf den zwei angenieteten Henkeln eines altertümlichen Napfes[3] befindet sich als Krönung je ein primitives Pferdchen

[1] Ein kleines Pferd, mit der geometrischen Basis, im Museum von Dimitsana ist „unbekannter Herkunft", doch sehr wahrscheinlich aus Olympia.

[2] Vielleicht sind manche „Pferde" der sehr langen Ohren wegen als Maulesel zu fassen.

[3] Die Form stimmt fast völlig überein mit der einer Tonvase aus einem Grabe der mykenischen Burg (s. Myken. Tongefäße, Berl. 1879, Taf. X, Nr. 49); dieselbe Form kommt auch ohne jenen Schmuck in Olympia vor.

[IV, 671]. Auf einem großen Gefäßrande (?) sind schwimmende primitive Wasservögel aufgenagelt (Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 *A*, 3 [IV, 685]). An der Henkelattache einer umfangreichen Schüssel ist ein primitives Rind so angebracht, daß es in das Gefäß hineinsieht (Inv. Nr. 2884 [IV, 642]). Fast genau dasselbe Motiv finden wir an einem Bronzekessel der Nekropolis von Hallstatt (v. Sacken, Grabf. v. Hallst., Taf. 23, 6); ebenda kommen auch die aufgenagelten Wasservögel nicht nur in derselben Verwendung, sondern auch derselben Stilisierung vor (s. a. O. Taf. 22, 3), ja dieselben sind überhaupt den „geometrischen" Bronzen Italiens und des Nordens eigentümlich; um nur einiges zu nennen, vergleiche man das seltsame Hängegerät aus Campanien (Archaeologia 36, Taf. 27, 1), den Kesselwagen aus Vei (ebenda 41, Taf. 4, 2), die Fibel aus der alten Nekropole bei Bologna (Gozzadini, Sepolcr. etr. Taf. 8, 15). Einzelne Vögel dieser Art, losgerissen von dem Gegenstande, den sie schmückten, haben sich mehrfach gefunden in Olympia.

Ein längerer, spitzer Stab, vermutlich eine ungeheure Haarnadel, bekrönt von einem primitiven Widder, findet ihre Analogie bereits in einer ebenfalls widderbekrönten, goldenen Nadel eines der mykenischen Gräber (Schliemann, Mykenae, S. 288). Eines der primitiven Rinder Olympias (Inv. Nr. 5518 [IV, 475]) zeigt unten in der Basis die Einlassung für den viereckigen Stab einer größeren Nadel; vollständig erhalten ist eine solche mit einem Rinde gezierte, in der Länge von nicht weniger als 0,52, aus Unteritalien stammend, im Museum der piccoli bronzi Neapels. Sehr verwandte Exemplare wurden in Sardinien gefunden (Bull. arch. Sardo III, Taf. E, 7), ähnliches auch im Norden.[1]

Die Bekrönung einer großen Nadel war wahrscheinlich auch ein kleiner Doppelwidder in Olympia (Inv. Nr. 5120 [IV, 477]), d. h. die Vorderkörper zweier mit dem Rücken verbundener Widder, in der Mitte ein Loch zum Durchstecken der Nadel. Sehr ähnliche kleine Doppelhirsche auf Nadeln fanden sich in Sardinien (s. Fiorelli, Notizie degli scavi 1878, Taf. 7, 1—3). Völlig die gleiche Bildung und Stilisierung wie die olympischen Tiere zeigen ferner einige Doppeltiere aus italischen Fundorten, welche in der Mitte mit einem Ringe versehen sind, also ohne Zweifel, an Kettchen befestigt, einen Teil der bei den „geometrisch"-italischen Bronzen so beliebten Schmuckgehänge bildeten; ich meine ein aus Schaf und Rind zusammengesetztes Doppeltier aus Cerveteri (Archaeologia 42, Taf. 2) und Doppelstiere vom Lago di Fucino (Archaeologia 43, p. 559), mehrere aus Italien im Berliner Museum, ebenso im British Museum (Archaeologia 36, S. 361, Nr. 6, Taf. 26, 15) und in dem zu Perugia, wo ein Exemplar in offenbar nicht ursprünglicher Verwendung an einer Hängewage befestigt ist. 23

Auch einfache primitive Rinder und Pferde aus italischen Fundorten, die sonst den olympischen völlig gleichen, zeigen häufig einen Ring oben am

[1] Z. B. eine von primitivem Bronzetiere bekrönte Eisennadel aus Kleinwinternheim in Mainz.

Rücken,[1] was ich in Olympia nie beobachtet. Die ursprüngliche Verwendung derselben wird vollkommen deutlich aus einer großen Fibel von Praeneste, an der die Pferdchen im Vereine mit runden Klapperblechen u. dgl. an Kettchen herabhängen (Archaeologia 42, Taf. 27), vollkommen im italischen Geschmacke, der sich indess auch nach dem Norden verbreitete.[2]

Einem nicht ganz klaren, doch ohne Zweifel dekorativen, Zwecke dienten in Olympia eine Reihe von Pferden und Rindern, mit einem stabförmigen Ansatze auf dem Rücken (z. B. Inv. Nr. 4849, 6165, 6186, 6725, 7163 [IV S. 37]). Ein in Mykene (Schliemann S. 296) gefundener Hirsch, aus Blei und Silber, zeigt denselben Ansatz; denselben hat ferner ein, den olympischen völlig gleichendes 24 Pferdchen der alten, nur Dinge des dortigen „geometrischen" Stils enthaltenden, Nekropolis bei Bologna (Gozzadini, Sepolcr. etr., Taf. V, 9).

Die dekorative Verwendung des bloßen Halses und Kopfes von Pferd oder Stier ist eine uralte und ist an ägyptischen, wie assyrischen Geräten und mykenischen Gefäßen zu beobachten. Die betreffenden olympischen Bronzen indess geben ihren Zusammenhang mit der „geometrischen" Dekorationsweise deutlich kund; ein Pferdekopf zum Aufnageln[3] ist ein Muster jener schematischen Körperauffassung, außerdem mit gravierten Kreisen verziert. — Mehrere prächtige Gefäßhenkelattachen zeigen Stierköpfe, welche in das Innere der Schüssel (?) blicken (Inv. Nr. 5101, 4789 [IV, 789]). Sehr ähnlich sind Henkel aus Cypern (Cesnola-Stern, Cypern, Tafel 71) und Praeneste (Mon. d. Inst. X, 32, 4); rohe Pferdeköpfe mit langen Hälsen sind nicht selten an den altetruskischen, genieteten Blechgefäßen.[4]

Aus dieser Reihe tritt heraus ein großer Kalbskopf von getriebenem Bronzeblech (Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 unten in der Mitte [IV, 801]); derselbe ist im Stile auffallend verwandt den Kalbsköpfen desselben Materials an den oberen Enden eines, dem neunten Jahrhundert zugeschriebenen, großen Thronsessels von Niniveh (NW Palast Nimrud; s. Photographs of the British Mus. Nr. 583; Layard, Discoveries 1853, S. 199); die Verwendung des olympischen Exemplars dürfen wir uns ähnlich denken.[5]

Indem wir von der dekorativen Verwendung der primitiven Tierfiguren sprechen, müssen wir notwendig auch einiger menschlicher Bildungen ge-

[1] So die bei Caylus, Rec. d'ant. II, 92, 5. Ein solcher Widder im Museo Santangelo in Neapel. Aus Oberitalien soll stammen das im Anzeiger f. schweiz. Altertumsk. 1869, 2, Taf. V, 8a abgebildete Pferdchen.

[2] Z. B. in Karlsruhe Pferdchen aus Pforzheim. [Schumacher, Beschr. der Sammlung antiker Bronzen Nr. 843.]

[3] Inv. Nr. 977 [IV, 686]. Zwei andere Pferdeköpfe (Inv. Nr. 5579, 896*a* [IV, 878]) wurden beide unter dem Bauschutte des Zeustempels, bei der Philesiosbasis, gefunden.

[4] So aus Chiusi in Berlin. Vgl. auch Archaeologia 36, Taf. 27, 10.

[5] Kalbsköpfe an dieser Stelle von Tronsesseln sind in Niniveh nicht selten; vgl. Rawlinson, Five gr. monarch. [2] I, S. 394.

denken, welche dieselbe Art der Auffassung, denselben Grad von Rohheit und Primitivität zur Schau tragen, wie die große Menge jener, Vor allem zu nennen ist ein Ring, auf welchem sieben nackte, doch geschlechtslose Figuren im Kreise stehen, mit verschlungenen Armen [IV, 263]; vier gleiche Figuren stehen auf einem anderen solchen Ringe und hier ist durch einen oben angebrachten Knopf 25 die dekorative Verwendung des Ganzen außer Zweifel gestellt; das Fragment eines dritten Exemplares (Inv. Nr. 4823 [IV S. 42]) zeigt eine deutlich männliche Figur auf dem Ringe und beweist somit wie falsch es wäre, die ersteren etwa als „Nymphenchor“ auf die Verehrung der Nymphen in Olympia zu beziehen. Dagegen waltet eine entschiedene Verwandtschaft dieser Dinge ob mit einigen seltsamen Gegenständen italischen Fundortes, die ebenfalls aus einem, indess viel breiteren Reifen bestehen, auf welchem nicht nur primitive nackte Menschen, sondern auch Tiere jener Art, Ochsen, Pferde und Vögel angeordnet sind.[1] Da in Olympia alle Bestandteile dieser ursprünglich zum Aufhängen bestimmten Gegenstände gefunden sind, so dürfen wir uns vielleicht einen Teil unserer vereinzelten primitiven Menschen- und Tierfiguren zu ähnlichen Ensembles zusammendenken.

Obwohl wir nun für einen guten Teil der olympischen Tiere eine ursprünglich *dekorative* Verwendung nachgewiesen haben, so läßt sich damit doch nicht die ganze große Masse derselben erklären, die in der untersten schwarzen Aschenschicht um die großen Altäre gefunden wurde. Diese müssen selbständige kleine Weihgeschenke sein; sie mochten in Menge auf den Stufen der Altäre liegen, oder an Schnüren gereiht an den Ästen der umgebenden Bäume hängen, wie ja Bäume mit daran hängenden Votiven nicht selten auf Monumenten vorkommen;[2] auf die Bestimmung des Aufhängens weist namentlich die oben an der streng „geometrischen“ Gattung beobachtete Eigentümlichkeit der an der *Unterseite* in Relief verzierten Basis hin. Zum Aufhängen war wohl namentlich auch die 26 primitivste Gattung unserer Tiere, die, wie die oben genannten kleinen Dreifüße, bloß aus dünnem Bleche *ausgeschnitten* ist.[3]

[1] Aus einem Grabe in *Campanien*: Archaeologia 36, Taf. 27, 1; aus *Lucera*: Archaeologia 41, Taf. 14 ist auf drei Doppelräder gestellt, war aber wegen der nach oben gehenden Stäbe wohl auch zum Aufhängen bestimmt; aus Sammlung Borgia: *Gerhard*, Etr. Spieg., Taf. 18 = Archaeol. 36, Taf. 27, 7. — Auch der bekannte Bronzewagen von Judenburg (Mitt. hist. Ver. f. Steierm. III, Taf. 1) ist zu vergleichen. Primitive menschliche Bronzefiguren dieser Art bemerkt *Conze*, *Zu den Anfängen* 1873, S. 30 (248), namentlich in den Museen Tirols.

[2] Vgl. was über diese sehr allgemeine Sitte zusammengestellt ist bei *Hermann-Stark*, Gottesdienstl. Altert. § 20, 9; *Bötticher*, Baumkultus S. 56 ff. Taf. I ff.

[3] Sie stellen entweder bloß die eine Hälfte der Figur dar (ein solches Pferd unter dem Bauschutt des Zeustempels, Inv. Nr. 4899 [IV, 732]), oder die aus den beiden Hälften zusammengebogene ganze; von der letzteren Art besitzt Berlin einen sorgfältigen größeren Stier unbekannten Fundortes (s. *Friederichs*, Berlins ant. Bildw. II, Nr. 1822), auch von der ersteren Art einige Exemplare (aus Italien? s. a. a. O. Nr. 2388 *a*—*c*).

Man sollte nun erwarten, daß diese Votivtiere in einer bestimmten Beziehung ständen zu der Gottheit, der sie dargebracht wurden, wie dies z. B. bei den inschriftlich einem Gotte geweihten Bronzetieren anderer Fundorte sicher der Fall ist (ein Bock an Apollo Maleatas im Varvakion zu Athen,[1] ein Hase C. I. G. 2247[2] aus Samos geweiht τῷ Ἀπόλλωνι τῷ Πυθίῳ). Jener Erwartung entsprechen die Tatsachen nicht ganz. Zunächst muß es Befremden erregen, daß es unterschiedslos dieselben Tiergattungen sind, d. h. dieselben Rinder und Pferde, welche die Masse der Funde bei sicher ganz verschiedenen Gottheiten geweihten Altären ausmachen. Die Massenfunde dieser Tiere fanden nämlich vor allem an fünf Altarplätzen statt: 1. östlich vom Pelopion im ganzen Umkreise der Reste des großen Zeusaltares, 2. bei dem großen Altarfundament östlich vom Heraion, das wohl ohne Zweifel dem Aschenaltare der Hera Olympia (Paus. V, 14, 8) angehörte, 3. bei dem Altare vor der Westseite des Metroons, wie früher erwähnt, in besonders tiefer Schicht; es ist der Altar Μητρὸς θεῶν (Paus. V, 14, 9), ferner 4. bei dem Altarfundamente an der Südseite des Heraions (und neuerdings auch in der Schicht unter den Fundamenten des letzteren), endlich 5. bei dem unter dem Bauschutte des Zeustempels befindlichen Altarfundamente vor der vierten Säule der Südfront desselben (von O.). An all diesen Stätten ganz verschiedener Kulte waren die Funde im wesentlichen doch völlig gleich,[3] namentlich überall eine Menge von ziemlich ebensoviel Rindern als Pferden. Weshalb fanden sich nicht die dem Zeus heiligen Adler? wie doch in 27 Dodona die Taube (Carapanos, Dodone 21, 4. 5), in Athen die Eule (unter dem Bauschutte des Parthenon; Roß, Arch. Aufs. I, 107) sich fanden. Weshalb beim Altar der Rhea nicht die ihr heiligen Löwen? Wir haben allerdings einige sehr primitive kleine Löwen gefunden, aber gerade weit weg vom Metroon (Inv. Nr. 3972 [IV, 947] südöstlich vom Zeustempel, Nr. 4213 [IV, 947] auf dem südlichen Stadionwall); und merkwürdigerweise gehören dieselben einem ganz besonderen Stile an, der einer kleinen Gruppe von Tierfiguren eigen ist; äußerlich scheiden sich dieselben schon dadurch, daß ihre Beine vorn und hinten durch eine kleine Querbasis verbunden sind; die Körper sind immer langgestreckt, aber die Formen weich und rund, im vollen Gegensatze zu den Tieren des „geometrischen" Stils; die Hinterbeine pflegen weit nach hinten gestellt zu sein, der Kopf blickt manchmal um.[4] In dieser Gattung nun kommen sowohl Löwen

[1] [A. de Ridder, Bronzes de la Société arch. d'Athènes Nr. 1018.]

[2] [H. B. Walters, Bronzes in the British Museum Nr. 237.]

[3] Eine Unterscheidung der Tiere nach dem Geschlechte, wie sie Weil (Mitt. d. Athen. Inst. III, 225) versucht hat, ist sowohl an und für sich abzuweisen, da die Tiere einfach geschlechtslos und die sorgfältigeren männlich gebildet sind, als namentlich für Bestimmung der Altäre gar nicht zu brauchen. — Die ebenda von Weil erwähnten „Bären" sind vielmehr die oben genannten einzelnen primitiven Menschen.

[4] Der Hirsch aus Dodona (Carapanos Taf. 20, 9) kann hierher gerechnet werden, obwohl er einen viel weniger primitiven Charakter zeigt als die entsprechenden olympischen Tiere.

vor als Ziegen und Hirsche (letztere mit feiner, doch nicht „geometrischer" Gravierung), auch Rinder, doch keine Pferde. Sie waren vermutlich alle dekorativ verwendet. — Der soeben bemerkte Zusammenhang der Stilarten mit der Auswahl der Tiere muß uns überhaupt bedenklich machen gegen die Annahme einer näheren Beziehung der Votivtiere zu dem speziellen Kultus; die dem „Dipylonstil" entsprechende Gruppe mit den verzierten Basen kennt nur die in jener Dekoration üblichen Pferde und Vögel und keine Rinder; ebenso sind die gewöhnlichen Pferde, Rinder und Vögel die dem weiteren „geometrischen" Stile eigentümlichen Tiere und als solche ebenso in Italien[1] verbreitet; ja selbst in Hallstätter Gräbern fanden sich den olympischen entsprechende Rinder ohne Spuren der Verwendung (Sacken, Grabfeld von Hallstatt Taf. 18, 31, 33; S. 86).

Hierzu tritt nun aber auch die zeitliche Beschränkung, welcher die betrachteten olympischen Tierfiguren unterworfen sind. Es spricht nämlich alles dafür, daß nicht nur die dekorativ verwendeten, sondern auch alle übrigen nur derjenigen älteren Zeit angehören, während welcher überhaupt auch die besprochenen „geometrischen" Systeme unter den Bronzen üblich waren. Wenn auch Exemplare überall und auch in den oberen Schichten der Altis vorkommen, so gehören die massenhaften Funde doch ausschließlich den tiefsten und ältesten Lagen in der Umgebung der Altäre an. Was hier von den Bronzetieren gesagt ist, gilt aber ebenso für die aus Terrakotta, die in Olympia an Zahl jenen weit nachstehen und fast noch aussschließlicher nur den tiefsten Fundschichten angehören;[2] sie stellen nur Pferde und Rinder dar; fast alle zeigen Spuren eines braunroten oder braunschwarzen Firnisses, der meines Wissens nur Terrakotten alter Zeit eigen ist; es wird kaum nötig sein anzuführen, daß auch sonst die Ausgrabungen in Griechenland überall lehren, daß die primitiven Idole und Tierfiguren aus Ton nur älterer Zeit, etwa bis ins fünfte Jahrhundert herab angehören. Die meisten jener Terrakotta-Tiere sind ganz roh; nur wenige zeigen einen dem „geometrischen" entsprechenden Stil und sind teilweise mit aufgemaltem Zickzack verziert.

28

Eine zeitliche Verschiedenheit der besprochenen verschiedenen Gruppen von Bronzetieren ist nicht zu erweisen, denn Exemplare aller jener Gattungen wurden in tiefster Schicht, z. B. auch unter dem Bauschutte des Zeustempels gefunden. Auch lassen sich dieselben keineswegs untereinander zu einer Entwickelung verknüpfen, sondern ihre Unterschiede sind derart, daß sie sich nur durch die An-

[1] Der gemeinen olympischen Gattung gleiche Tiere von mir notiert in den Museen von Neapel, Perugia, Florenz und Bologna.

[2] Sie waren besonders in der Gegend südöstlich vom Heraion häufig. — Nach Angabe von G. Treu wurde im dritten Ausgrabungsjahre 0,30 unter dem Fußboden des Heraions das Fragment eines Terrakottapferdes gefunden; demselben verdanke ich die Mitteilung, daß ganz neuerdings unter den Fundamenten des Heraions außerordentlich zahlreiche Terrakotta-Tiere sich fanden [IV S. 43].

nahme verschiedener Fabrikorte erklären. Die große Masse mag am Orte entstanden sein, aber jene Gattung mit den verzierten „geometrischen" Basen ist gewiß importiert und zwar von ebenda, woher die Dreifüße stammen. Und eine ganz andere Entstehung wird die Gruppe haben, in welcher die Löwen vorkommen. Die lokale Fabrikation scheint vorwiegend angeregt von importierter, mit geometrischem System in Beziehung stehender Ware. Wer etwa die Importation so geringer Dinge überhaupt bezweifeln wollte, dem ist entgegen-
29 zuhalten, daß die sämtlichen Idole und Tierfiguren aus bemalter Terrakotta in Mykene zusammen mit den Tongefäßen dahin importierte Ware sind.

Schließlich sei nur noch einer kleinen Gruppe von Tierfiguren gedacht, nämlich einiger Stiere, deren treffliche, naturtreue Bildung sie bedeutend von jenen primitiven Dingen unterscheidet [IV S. 151]. Sie stehen immer auf einer einfachen Basis. Ein Exemplar derselben stammt aus Dodona (Carapanos Taf. 20, 4), die Bildung stimmt aber auch wesentlich überein mit derjenigen der Stiere auf der großen Steinvase von Amathus (Musée Napoléon III Taf. 33, 1. 2) auf cyprischen Münzen (ebenda 3) und solchen von Lykien (s. Fellows, Lyc. coins Taf. 11, 4) wahrscheinlich des sechsten Jahrhunderts.

Nach den bisherigen Resultaten dürfen wir also nicht nach mythologischen Beziehungen zwischen unsern Rindern und Pferden einer- und den in der Altis verehrten Göttern andrerseits suchen. Der jenen der älteren Zeit eigentümlichen, massenhaften Votiven innewohnende Gedanke kann vielmehr nur der sein, daß man die für das eigene Leben unentbehrlichsten und weitaus wichtigsten Tiere den waltenden Gottheiten im Abbilde darbrachte.

Es ist dies dieselbe Anschauungssphäre, aus welcher die Votive hervorgegangen sind, die wir hier anschließen, nämlich die kleinen primitiven Wagenlenker-, Reiter- und Kriegerfiguren, welche, vermengt mit jenen massenhaften Tieren, in denselben tiefsten Schichten um die Altäre sich fanden [IV S. 39 ff.]. — Man dürfte nach der Analogie anderer alter Kultstätten erwarten, in diesen Schichten zahlreiche Idole der am Orte verehrten Gottheit zu finden, so wie z. B. in Mykene, der athenischen Akropolis, Tegea und Megara. In Olympia ist kein einziges altes Götteridol gefunden, selbst nicht des Zeus oder der Hera. Die nackten, rohen, männlichen Figuren sind (soweit sie nicht schon oben als dekorativ Erwähnung fanden) nur wirkliche Menschen, und zwar erstlich: Wagenlenker. Von diesen sind zwei wohlerhaltene Exemplare Ausgrab. Bd. IV, Taf. 21, 4. 5 [IV, 257 u. 249] abgebildet;[1] die Pferde des Gespanns fehlen,

[1] Ein bloßer Wagen ohne den Lenker ist abgebildet Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 rechts unten [IV S. 40]. Die nur aus Stabwerk gebildeten Wagen ohne alle Seitenwandung entsprechen genau den altägyptischen (Rossellini, Mon. d'Egitto II, 92, 2; Wilkinson, Manners and customs I, 46; 345), während die assyrischen volle Wandungen haben. Der erstere Typus wurde in Griechenland allgemein rezipiert, wie altkorinthische und altattische Vasenbilder zeigen.

doch sind unter den in derselben Schicht gefundenen Pferden mehrere, an welchen 30 die durch den Kopf gesteckten Zügel aus Draht oder der sie mit dem Joch verbindende Halsgurt angedeutet ist. Die seltsamen Kopfbedeckungen und die Armhaltung weisen auch einzelne Statuetten, wie Ausgrab. Bd. III, Taf. 24*B*, 1 [IV, 251], dieser Reihe zu.[1] Zahlreicher sind die Wagenlenker in Terrakotta; auch sie haben meist eine spitze Mütze als Kopfbedeckung; durch letztere oder durch den vorn anstoßenden Wagenrand lassen sich viele fragmentierte erkennen. — In Bronze ist ferner ein noch auf dem Pferde sitzender Reiter erhalten, einem anderen (abgebildet Ausgrab. Bd. IV, Taf. 21, 4 [IV, 257]) fehlt nur das Pferd. — Sehr nahe liegt die Vermutung, daß diese Figuren zu den Kampfspielen in Beziehung stehen, wonach denn die Wagenlenker nicht älter als Ol. 25, die Reiter nicht älter als Ol. 33 sein würden [vgl. Hermes 39 S. 229]; gleichwohl ist diese Vermutung abzuweisen, denn, da es sich nachweisen läßt, daß es auch sonst vorkommende Sitte alter Zeit war, sich in kleinem Abbilde zu Wagen oder zu Pferde dem Gotte zu weihen, fällt auch für Olympia die notwendige Beziehung zu den Festspielen weg. Bestätigt wird dies jetzt überdies durch die Funde von Wagenlenkern unter den Fundamenten des Heraions, dessen erste Anlage sicher älter ist als Ol. 25. Vor allem ist uns als Analogie wichtig, daß sich an der durch eine dicke Aschenschicht bezeichneten Altarstelle in dem bei Golgoi auf Cypern entdeckten Heiligtume primitive Reiter aus Terrakotta fanden (s. Cesnola-Stern, Cypern S. 125); dasselbe wird von dem bei Idalion von Lang entdeckten Tempel berichtet (s. Transact. of the Roy. Soc. of Literature XI ser. 2 S. 60); ferner fanden sich sowohl die primitiven Reiter als die Wagen mit Lenkern in cyprischen Gräbern (bei Alambra, s. Cesnola-Stern, Cypern S. 82 ff.) und zwar so, daß kein Zweifel daran sein kann, daß wirkliche Menschen gemeint sind.[2] Dieselbe Erscheinung finden wir innerhalb Griechenlands bekanntlich in 31 den Gräbern Böotiens, wo namentlich die primitiven Reiter sehr zahlreich sind; dieselben verbreiteten sich an die attische Grenze; in den älteren Gräbern Dekeleias kommen die Reiter neben böotischen Tonvasen vor und bei Menidi (Acharnae) fanden sich Pferdegespanne [Jahrbuch des arch. Inst. 1899 S. 122]; in den eigentlich attischen Gräbern sind diese Dinge unbekannt.

Der Auffassung jener Figuren als beziehungsloser Darstellungen der Personen selbst schließen sich sehr gut die primitiven Kriegerstatuetten an, die

[1] Dagegen hat Inv. Nr. 7042 [IV, 240] zwar die hohe spitze Mütze, erhebt jedoch die Arme wie zum Beten und war eine selbständige Figur.

[2] Wie namentlich der Wagen- und Reiterzug beweist, der a. a. O. S. 84 beschrieben wird. — Die Reiter sollen auch in rhodischen Gräbern vorkommen. — Nach Mitteilung von G. Treu fand sich ganz neuerdings in der Schicht unter den Fundamenten des Heraions auch ein „nacktes Weib mit Kopfbinde und rima" [IV, 262], also eine Figur der Art, wie sie in jenen selben cyprischen Gräbern, welche die Reiter und Wagen enthalten, auch vorkommen (Archaeologia 45 Taf. 10, 4). Die Analogie der anderen Figuren verbietet auch hier eine Göttin zu sehen.

gewiß nichts mit dem Hoplitodromos zu tun haben, der auch erst Ol. 65 in Olympia eingeführt wurde. Auch diesen entsprechende Figuren finden wir in Cypern neben den oben gedachten (in Gräbern, Cesnola-Stern S. 82 ff.; Archaeologia 45 Taf. 10, 3). Die olympischen Krieger sind nackt oder höchstens mit Leibgurt versehen wie jene Wagenlenker und Reiter; wie für letztere der Hut oder die spitze Mütze, so ist für diese der Helm mit hoher Crista charakteristisch; der rechte Arm pflegt mit der Lanze erhoben zu sein, am linken wird der Schild gesessen haben (s. Ausgrab. Bd. III, Taf. 24*B*, 3 und 6; Bd. IV. Taf. 21, 1 [IV, 247. 243. 245]); ein sehr rohes Exemplar streckt die Arme einfach seitwärts aus (Inv. Nr. 5630 [zu IV, 241]).[1]

Wir dürfen in diesen Figuren ohne Zweifel lokale Erzeugnisse erkennen; 32 trotz aller Rohheit tragen dieselben auch einen gemeinsamen Typus, indem das Untergesicht mit den mächtigen, vom Halse scharf abgegrenzten Kinnbacken bedeutend hervortritt, während die Augen teilweise überhaupt gar nicht oder nur ganz flach angedeutet sind. Hierin wesentlich übereinstimmende Figuren anderer Fundorte sind mir nicht bekannt; rein lokal ist gewiß auch die Tracht der Reiter und Wagenlenker.

Dies ist also der hauptsächlichste Inhalt der ältesten Schichten um die Altäre: nicht die dem Gotte heiligen und charakteristischen Tiere, nicht Idole, die ein Bild der Gottheit sein sollen, sondern die eigene Person und die ihr unentbehrlichen Tiere weihte man hier den Gottheiten, den verschiedenen ohne Unterschied. Es war ein bildloser Kultus, der Jahrhunderte gedauert haben mag. Hier ist offenbar die Wurzel der in Olympia so früh auftretenden Sitte, daß der einzelne nach errungenem Siege sein eigenes Bildnis, nicht das des Gottes weihte; diese Sitte erscheint jetzt nur als eine spätere Beschränkung eines früher viel allgemeineren Gebrauches. In seiner ganzen Allgemeinheit erhielt sich der letztere aber in Cypern: die beiden dort aufgefundenen Heiligtümer bei Golgoi (durch Cesnola) und Idalion (durch Lang) ergaben so gut wie gar keine Götterfiguren, dagegen viele Hunderte von Statuen, die meist nicht Priester sondern einfach solche Private darzustellen scheinen, welche hier geopfert und

[1] Eine derartige menschliche Votivstatue als Krieger mag der bei Paus. V, 17, 1 erwähnte unbekannte bärtige Mann mit Helm gewesen sein; bei einem Gotte hätte sich schwerlich jede Tradition so verlieren können. Er stand neben dem Hauptbilde der Hera, wahrscheinlich nur zufällig, wie die alten Werke im Heraion überhaupt fast planlos durcheinander standen zu Pausanias' Zeit. Er war vermutlich aus Mergelkalk wie die Hera und wird mit ihr den folgenden Goldelfenbeinwerken von Pausanias als *ἁπλᾶ ἔργα* entgegengesetzt. Was die unbestreitbare Lücke nach dem vorangehenden *Διός* angeht, so vermute ich jetzt, daß hier ausgefallen ist *Διός [ἄγαλμα χρυσοῦν σφυρήλατον ἀνάθημα Κυψελιδῶν]· τὰ δὲ* .... denn diese hochberühmte Statue, die nach Agaklytos (Müller, Fr. hist. IV, 288) sich im Heraion befand, und die Pausanias (V, 2, 3) kennt, konnte letzterer unmöglich übergehen. Danach nehme ich an, daß das große Bathron im Heraion nur das Kultbild der Hera trug, dessen Kopf wir besitzen (vgl. Arch. Ztg. 1879, S. 40).

nun dem Gotte ihr Abbild weihen, ein Gebrauch, der von Kennern als aus echt semitischer Anschauung hervorgegangen betrachtet wird.[1] Die vereinzelten Beispiele, die wir aus älterer Zeit sonst in Griechenland kennen, weisen auf fremde Einflüsse hin: ein Kreter ist Cheirisophos mit seinem eigenen Bild und Magneten sind die Arbeiter des Bathykles; ebenso kleinasiatisch sind die Porträtstatuen am heiligen Wege bei Milet.

Mit den besprochenen Eigentümlichkeiten mag es in Olympia auch zusammenhängen, daß Votivreliefs absolut fehlen; denn seit wir die archaischen Skulpturen aus dem trefflichen Kalkmergel besitzen, kann dafür der Mangel an passendem Material nicht mehr angeführt werden. — Jedenfalls sehen wir, daß die in Olympia wirkenden Elemente nicht diejenigen waren, aus denen die griechischen Götterideale entstanden; denn diese setzen die Versuche der Götter- 33 bildung wenigstens in primitiven Idolen voraus, wenn dieselben auch anfänglich so allgemeiner Natur sind, daß dasselbe kleine, durch den Handel bezogene weibliche Tonbild den Verehrern der Hera(?) in Mykene und denen der Pallas(?) auf der Burg in Athen genügt.[2]

Das einzige, das die Aschenschichten olympischer Altäre für bestimmte Kulte Charakteristisches geliefert haben, sei indess hier erwähnt: nahe dem Altare an der Westseite des Metroons wurden in der tiefsten Schicht mehrere wohl erhaltene Kymbala gefunden, die ohne Zweifel dem Kulte der *μήτηρ θεῶν* zuzuschreiben sind, für welchen ihr Gebrauch schon durch ein Zeugnis Pindars (Fragm. 48 Böckh) feststeht [IV S. 70]; sie sind aus dünnem Blech gehämmert und stimmen hierin wie in den Dimensionen (Durchm. 0,13) mit einem in Dodona gefundenen (Carapanos Taf. 54, 4) überein.[3] An einem der olympischen ist in der Mitte der gewölbten Außenseite noch ein schön profilierter, großer, gegossener Griff erhalten; gleiche Griffe fanden sich mehrfach in der Altis zerstreut. Die besondere Wichtigkeit dieser Kymbala besteht darin, daß sie das hohe Alter des Kultes der Rhea in der Altis bestätigen und die Richtigkeit derjenigen zahlreichen Fingerzeige bekräftigen, durch welche die Tradition uns für die Herkunft der ganzen Gruppe der Hauptkulte Olympias auf Kreta weist.

Nicht minder interessant ist uns eine Reihe kleiner Votivdoppelbeile aus Blech, die in tiefster Schicht sowohl beim Altar an der Westseite des Metroons als bei dem an der Südseite des Heraions und endlich im Nordwesten des Zeustempels sich fanden [IV S. 71]; einige sind mit gravierten konzentrischen Kreisen

[1] Es ist dies die von Renan (Revue archéol. 1879, S. 321 ff.) und Chanot (Gaz. archéol. 1879, S. 187 ff.) vertretene Auffassung.

[2] Idole aus derselben Fabrik wie die Mehrzahl der mykenischen Vasen wurden in Mykene wie auf der Akropolis in Athen gefunden.

[3] Zu vergleichen sind ferner die zwei alten gegossenen Bronzekymbala, die M. Fränkel (Arch. Ztg. 1876. Taf. 5) als solche erkannt und einem Kulte der Kore in Thessalien und dem der Artemis Limnatis am Taygetos zugewiesen hat. Dieselben zeigen ebenfalls Löcher für einen Griff. Die Form der altägyptischen und assyrischen Cymbeln war übrigens dieselbe.

oder Flechtornament verziert. Sie können nur als geweihtes Symbol gefaßt 34 werden und weisen als solches auf den Orient. Bekannt ist die Rolle, welche die Doppelaxt als heiliges Symbol in Kleinasien spielt, hauptsächlich in Karien in Verbindung mit dem Zeus Labrandeus, in Lydien als königliches Attribut, in Cilicien in Händen des Sandon von Tarsos (R. Rochette, Mém. d'arch. comp. Taf. IV, 6. 7), auf Tenedos als Münzwappen. Einflüssen von dort ist wahrscheinlich ihr Erscheinen anderwärts zuzuschreiben, so namentlich in Mykene, wo sie aus Goldblech bereits in den Gräbern der Akropolis einzeln und mit einem Stierkopfe zusammen, sowie in geschnittenen Steinen erscheint. In der Sammlung Cesnola hat Döll (Nr. 7685—7697) dreizehn kleine Doppelbeile aus Bronze, wahrscheinlich aus den Gräbern von Alambra stammend, notiert (woher auch die oben erwähnten Reiter).[1] Daß dieselben als Symbol auch der Fabrik der geometrischen Vasen des Dipylonstils bekannt waren, zeigt die Vase aus Curium (Cesnola-Stern, Cypern Taf. 68). In Griechenland ward die Doppelaxt in der klassischen Zeit mit dem Kulte des Dionysos verknüpft (vgl. Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I S. 711 ff.).

Doch kehren wir zurück zu der geometrischen Dekoration und zwar zu dem „weiteren" Systeme, welchem die dem erstbesprochenen charakteristischen Kreise mit Tangenten fast gar nicht bekannt sind.

Eine Hauptklasse wird hier gebildet von einer Serie dünner Blechbänder mit getriebenen Ornamenten [IV S. 45 ff.]. Die einfachsten enthalten nur Reihen von gestanzten Buckeln, die zuweilen auch die Gestalt konzentrischer Kreise annehmen. Eine bestimmte Art dieser Buckelreihen, die völlig Nagelköpfen gleichen, scheint der altkorinthischen Metallware besonders eigentümlich gewesen zu sein.[2] — Den olympischen sehr ähnliche Blechstreifen haben die 35 ältesten Gräber Italiens geliefert.[3] — Komplizierter ist es schon, wenn die einzelnen oder konzentrischen Kreise aus kleinen gestanzten Punkten zusammengesetzt werden, die nicht selten von der größten Feinheit sind. Dieselbe Technik kommt in Italien und dem Norden vor.[4] Ganz vereinzelt zeigt ein

[1] Einfache Äxte in Miniaturform als Votivgaben kamen indess auch in Dodona vor (Carapanos Taf. 54, 6. 7. 9. 10 und Texte S. 100). Verwandt sind auch die Miniaturäxte in Gräbern von Hallstatt (Sacken Taf. 8, 1—4 und S. 42).

[2] Der Toreut Apelles bei Asklepiades (Athen. XI p. 488*c*) bemerkt derartige Buckeln gerade an korinthischen Werken und will damit die „Nägel" an Nestors Becher erklären. Wie zur Erläuterung dessen hat sich in einem alten Grabe zu Korinth ein in Goldblech getriebener seltsamer Gegenstand gefunden, der mit Buckelreihen geschmückt ist, die völlig die Gestalt von Nagelköpfen, wie wir sie z. B. in Olympia zahlreich finden, haben (im Louvre; abgebildet Lindenschmit, Altert. heidn. Vorz. I, 10 Taf. 4, 2). [Stammt vielmehr aus Avanton.]

[3] So namentlich bei Bologna in den Gräbern des Typus der von Gozzadini, Sepolcr. etr. scop. pr. a Bol. veröffentlichten.

[4] Vgl. z. B. das Blechrund aus Dänemark bei Conestabile, Sovra due dischi in bronzo S. 45.

Blech dieser Art in Olympia (Inv. Nr. 7145 [zu IV, 313]) die durch Tangenten verbundenen Kreise.

Am reichsten ist diejenige Gattung, welche die Buckeln mit diesen getriebenen Punkten verbindet. Der Art ist das in unserer Fig. 6 [= Olympia IV Taf. 20 Nr. 327] gegebene Stück. Auf den kleineren und feineren Exemplaren pflegen die Punkte

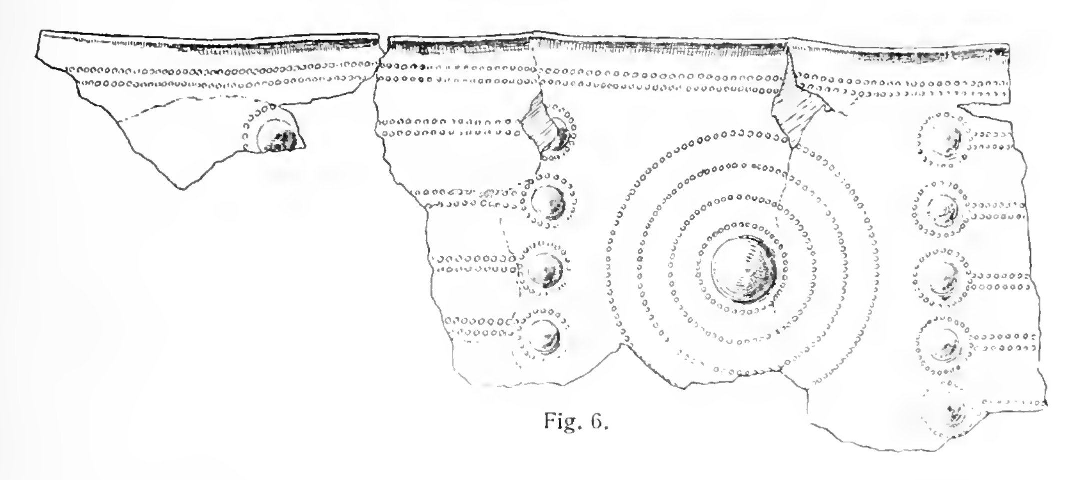


Fig. 6.

indess nicht gestanzt, sondern nur mit dem Grabstichel graviert zu sein. Genau dieselbe Technik und teilweise dieselben Motive finden wir auf den Gürtelblechen von Hallstatt (s. namentlich v. Sacken Taf. 9, 1. 6. 7), nur daß die olympischen durchschnittlich einfacher sind. Nur sehr wenig differiert in der Technik das schöne, alte, geometrische Bronzeblech aus Euboea bei Bröndsted, Bronzen von Siris, Taf. VII; die Buckeln sind durch Liniengravierung mit Tangenten verbunden und von Zäckchenreihen umgeben.

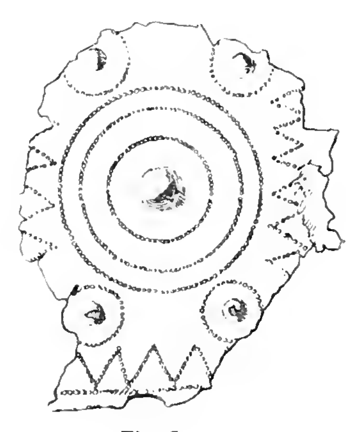


Fig. 5.

Von der Gattung endlich, welche die Buckeln auf das geringste Maß reduziert und Kreise und Zickzack nur durch gravierte Punktierung gibt, bietet Fig. 5 [= Olympia IV Taf. 19 Nr. 324] ein Beispiel.

Nicht selten werden die Zickzackstreifen durch den sogen. Tremolierstich gegeben. Auch dies ist eine in dem weiteren geometrischen Bronzestil durchweg verbreitete Technik. Wir finden sie immer an Stücken von hohem Alter, auch in Dodona,[1] in Etrurien[2] und dem Norden.[3] Gefunden wurden die erwähnten Blechstreifen Olympias hauptsächlich in der Umgebung des großen Zeusaltars und zwar durchweg in tiefster Schicht. Was die Verwendung derselben betrifft, so vermute ich, daß ein großer Teil zur Verkleidung kleiner Holzkästchen diente, welche zur Aufnahme der in derselben Altargegend zahlreich

[1] Siehe das Kymbalon (Carapanos Taf. 54, 4) und die Axt (dort 10).

[2] Blechrund aus Perugia bei Conestabile, Sovra due dischi Taf. I, 1.

[3] Namentlich in Hallstatt (Sacken Taf. 8, 2; 12, 1), in der Schweiz (Mitt. antiqu. Ges. Zürich I, Taf. 2, 6 S. 33 in einem Grabe mit sicher etruskischen Dingen zusammen).

36 gefundenen, gleich zu besprechenden, kleinen Toilettengegenstände bestimmt waren. Kästchen mit ähnlichen Geräten werden bekanntlich in den Inventaren des Hekatompedos zu Athen als Weihgeschenke von Frauen genannt.[1] — Bei den längeren jener Blechstreifen kann man indess auch an den Beschlag lederner Gürtel und Schwertriemen denken (τελαμών), deren Bekleidung mit Metallblech uralter Gebrauch war. Dies ist auch die Verwendung der in Hallstatt gefundenen, so sehr verwandten Streifen (Sacken a. a. O. S. 47 ff.).



Fig. 7a.

Von den genannten, ohne Zweifel von Frauen geweihten Schmuckgegenständen, die meist in der Altargegend in tiefster Lage sich fanden, betrachten wir zuerst die Fibeln [IV S. 51 ff.].

Die interessanteste Fibel Olympias ist die in unserer Fig. 7a und b [= Olympia IV Taf. 22 Nr. 365 u. 365a] abgebildete.[2] Das viereckige Blech, das den Hauptteil derselben ausmacht, ist aufs feinste graviert und zwar auf beiden Seiten. Der große Bügel ist gegenwärtig verbogen; seine richtige Lage zeigt die einzige Fibel genau desselben Typus, die bis jetzt bekannt zu sein scheint, nämlich die in einem Grabe zu Theben in Böotien gefundene, leider fragmentierte, welche in den Annali d. Inst. 1880 Taf. G veröffentlicht und dort von mir besprochen ist. Die Dekorationsweise steht offenbar in nahem Verhältnis zu dem durch die „Dipylonvasen" repräsentierten System. Namentlich ist dies an dem auf dem thebanischen Exemplare dargestellten Pferde deutlich; weniger ist dies bei dem olympischen der Fall; die vier auf der einen Seite dargestellten Fische[3] und der Vogel mit umgewendetem Halse auf der anderen Seite sind durch linearschematische Zeichnung bis zur Unkenntlichkeit entstellt; der Vogel findet die meiste Analogie in gewissen cyprischen Vasen;[4] das Motiv des langen um-37 gewendeten Halses ist ein auf mykenischen Gefäßen der späteren Gruppe beliebtes. — Der Rand ist mit feiner Punktierung und Tremolierstich graviert. —



Fig. 7b.

[1] Kleine Blechkästchen in genauer Nachahmung von hölzernen haben sich als Votive in Dodona gefunden (Carapanos Taf. 54, 8).

[2] Gefunden vor der Westfront des Zeustempels. — Von einer anderen dieser Art hat sich nur der Bügel (im Prytaneion; Inv. Nr. 7392 [zu IV, 366]) gefunden, der genau übereinstimmt mit dem Bügel des oben zu nennenden thebanischen Exemplars.

[3] Fische, besonders der Raumfüllung dienend, sind nicht selten in den „Dipylonvasen", doch sind sie niemals ähnlich reihenweise schematisch aufgestellt.

[4] Wie z. B. Archaeologia 45 Taf. 12, 5.

Daß indess ein direkt verwandter Typus ganz vereinzelt auch in Italien, ja in Pannonien vorkommt, darüber vergleiche das in den Annali a. a. O. Gesagte.

Gehört diese Fibel einer besonderen, wie es scheint, kaum nach Westen, über Griechenland hinaus exportierten Gruppe geometrischer Bronzen an, so stimmen dagegen die übrigen Fibeln Olympias vollkommen mit denen des Westens und Nordens überein. Da finden wir zunächst in einem vorzüglich erhaltenen und mehreren fragmentierten Exemplaren den großen aus vier Drahtspiralen zusammengesetzten Typus. Derselbe wurde in Italien in etwa dem sechsten Jahrhundert angehörigen Gräbern gefunden[1] und kommt ebenso im Norden[2] vor. Ob man in Olympia auch den sonst gewöhnlicheren[3] Typus mit zwei Spiralen kannte, wird durch kein vollständiges Exemplar sichergestellt.

Was die bügelförmigen Fibeln betrifft, so kommt in Olympia die Gattung mit dem breiten, segelartig ausgebauchten Bügel mehrfach vor und zwar verziert mit gravierten Zickzackmotiven. Die Form, der offenbar zum Vorbilde eine Muschelart gedient hat, ist von hohem Alter, obgleich wohl später als die mykenischen Altertümer, denen sie noch fremd ist. Ohne Verzierung kommt sie in Troja vor (Schliemann, Atlas trojan. Altert. Taf. 26 Nr. 713 [Hubert Schmidt, Schliemanns Sammlung Nr. 6432]); in Dodona mit der gewöhnlichen linearen Gravierung; besonders große Exemplare in Megara, wie es scheint in einem Grabe etwa des siebenten Jahrhunderts.[4] In Italien findet sie sich bereits in der Nekropole von Alba Longa (Visconti, Lett. sopra alc. vasi sep. = Inghirami, Mon. etr. VI, C. 4; vgl. Helbig, Italiker in der Po-Ebene S. 89 ff.), dann in der Gräberreihe, wo der geometrische Stil herrscht, in Menge; ebenso im Norden. Die geometrische Verzierung dieser ohne Zweifel vom Osten überkommenen Form scheint in Etrurien eine besondere Ausbildung erfahren zu haben, der gegenüber die griechischen Exemplare einfach erscheinen.[5] 38

Auch die Gattung mit einfachem rundem Bügel[6] mit Zickzackgravierung kommt in Olympia und zwar in einem Exemplar von nicht weniger als 0,12 Länge vor (Inv. Nr. 5705 [IV, 342]). Daß besonders große Fibeln noch zu Herodots Zeit wenigstens in Aegina und Argos üblich waren, lernen wir aus Herod. V, 87—89; ebendaher entnehmen wir das Zeugnis, daß die Frauen Fibeln zu weihen pflegten, sowie daß die Frauentracht mit Fibeln als die dorische galt und daß

[1] So in Suessula (s. Fiorelli, Notizie degli scavi 1878, Taf. VI, 2, 4, 5; v. Duhn im Bull. d. Inst. 1878, S. 154).

[2] So in Hallstatt (Sacken Taf. 13, 10; sonst Lindenschmit, Altert. I, 9 Taf. 2, 8. III, Beilage zu Heft 1 S. 12. — Sadowsky, Handelstr. der Griechen und Römer, Tafel Nr. 35—40.

[3] In Hallstatt allein durch über 400 Exemplare vertreten (Sacken S. 60).

[4] Siehe Gazette archéol. 1879 S. 50, Fr. Lenormant. [Zu dem hier gefundenen Schmuckstück mit Kopf s. Furtwängler, Sitzungsber. der K. B. Akad. 1906 S. 470.]

[5] Den olympischen ähnlich ist z. B. Gozzadini, Sepolcr. etr. Taf. VIII, 11.

[6] Der Art wie Lindenschmit a. a. O. I, 9 Taf. 2, 5; Sacken, Grabfeld von Hallstatt Taf. 13, 11.

Athen die letztere, wie es scheint, im sechsten Jahrhundert mit der jonischen, oder nach Herodot ursprünglich karischen, vertauschte, die ohne Fibeln getragen wurde. Sicher scheint demnach, daß die Fibeln im dorischen Peloponnes länger im Gebrauch waren, als im Bereiche attischer Kultur. — Endlich wurden in Olympia auch einfache Drahtfibeln gefunden, genau des auch im Norden vorkommenden Typus bei Lindenschmit, Altert. II, 11 Taf. 2, 3 [IV S. 52].

Es haben sich indess in den oberen Schichten auch einzelne Fibeln gefunden, die mit den allenthalben verbreiteten, sicher römischen Typen übereinstimmen [IV S. 183].[1]

Der älteste und häufigste Typus der Armringe in Olympia stimmt ebenfalls im wesentlichen überein mit dem in den älteren Gräbern Italiens und namentlich des Nordens gewöhnlichen [IV S. 56 ff.]. Es ist der Typus des getriebenen offenen Hohlringes, an beiden Enden mit einem Knopfe versehen und mit einfachen, gravierten Motiven verziert;[2] nur pflegt in Olympia die Außenseite nicht 39 rund gewölbt, sondern dachartig abgeschrägt zu sein; Exemplare wurden in den tiefsten Schichten gefunden. — Dasselbe ist der Fall bei einigen der aus einem einfachen Bande bestehenden Ringe, die entweder mit Schuppen und an den Enden mit angedeuteten Schlangenköpfen oder mit geometrischer Gravierung geschmückt sind. — Nicht immer leicht zu scheiden hiervon sind die Armringe spätrömischer, ja byzantinischer Zeit, da hier ebenfalls feine gravierte Punktierung, Striche und Kreise für kleine Schmuckgegenstände sehr in Mode war; der Typus im allgemeinen ist der bei Lindenschmit, Altert. I, 12 Taf. 6, 5. 11, aus fränkisch-alamannischen Gräbern publizierte.

Auch Ohrringe haben sich gefunden, in der Form von nach unten gerichteten Pyramiden aus kleinen Kugeln, gleich denen, welche mitunter den Herakopf elischer oder den Pallaskopf korinthischer Silbermünzen des fünften Jahrhunderts schmücken [IV S. 185]. Von den besonders durch die südrussischen Ausgrabungen bekannten Typen attischen Schmuckes des vierten Jahrhunderts hat sich nie etwas in Olympia gefunden.

Mehrfach kommen auch kleine, gewöhnlich dreifach gewundene Ringe aus Draht vor, die offenbar wie die ähnlichen der altetruskischen Gräber als Schmuck der Haarlocken zu betrachten sind. Doch auch ganz einfache, schmucklose, massive Ringe fanden sich ziemlich zahlreich, besonders in der großen Altargegend in tiefster Schicht, gewöhnlich von 2—5 cm Durchmesser [IV S. 63]. Ihre Bestim-

[1] Namentlich der Typus bei Sadowsky, Handelstr. der Griechen und Römer, Tafel Nr. 49. 50 (derselbe Typus mit lateinischer Inschrift Caylus, Rec. d'ant. I, 94, 8) und der bei Carapanos, Dodone Taf. 51, 3.

[2] Eine Zusammenstellung desselben aus den ältesten Funden der sogenannten Bronzezeit des Nordens s. in Revue archéol. 1867, Taf. 6, 7. Vgl. auch Lindenschmit, Altert. I, 6 Taf. 4; Mitt. antiqu. Ges. Zürich XIV, 6, Taf. 16, 3. 4. 8. 24; Caylus, Rec. d'ant. VII, 61, 1.

mung kann nur die des Schmuckes gewesen sein; die Gräber von Hallstatt geben auch hier Aufschluß durch die zahlreichen Funde analoger massiver Bronzeringe besonders unter dem Kopfe, also für die Haare bestimmt, auch auf der Brust oder am Halse, wo sie wohl an einer Schnur gereiht getragen wurden;[1] ganz gleiche Ringe wurden auch in altetruskischen Gräbern mit Gegenständen geometrischen Stils gefunden.[2]

Plump und schwer wie diese Schmuckringe sind auch die Reste der Halsketten aus Bronze [IV S. 62]. Es finden sich in Olympia zunächst die meisten derjenigen Formen in größerem Formate und aus Bronze wieder, die wir in Glas bereits aus den Grabkammern von Spata und Menidi kennen. Auch die Formen der aus Niniveh stammenden Halsbandteile von Achat bei Place (Ninivé et 40 l'Assyrie Taf. 75) fanden sich zum Teil ganz gleich in Olympia. Besonders beliebt ist hier die Form, die im wesentlichen übereinstimmt mit jenen zahllosen, kleinen, in Troja und auch in den ältesten italischen Niederlassungen gefundenen Terrakottagegenständen,[3] die ohne Zweifel auch nur als Teile von Schmuckketten aufzufassen sind. Noch genauer stimmen mit den olympischen einige in Hallstatt gefundene Stücke aus Bronze überein (wie Sacken Taf. 17, 23—25), auch die goldenen aus Vulci im Mus. Greg. I, 79, 3. Der Durchmesser der Öffnung für die durchzuziehende Schnur variiert in Olympia von 5—14 mm; die Größe ist dem entsprechend. Nur selten sind diese Halskettenglieder verziert, z. B. mit konzentrischen Kreisen (Inv. Nr. 7080 [IV, 451]. 7153 [IV, 442]).

Zu den hauptsächlich der großen Altargegend eigenen Funden gehören auch die Schmucknadeln, gewöhnlich 12—14 cm lang und von reich profilierten, gleichsam gedrechselten Knöpfen bekrönt [IV S. 66ff]. Auch hier finden wir fast genau dieselben Formen in dem oft genannten Hallstatt (Sacken Taf. 15, 9ff. und S. 67). — Diesen alten Typen gegenüber gehören die mit würfelförmigen oder polygonen Knöpfen, die auch in Horn vorkommen, indess nur den oberen Schichten und später Zeit an.[4]

In diesem Zusammenhange müssen auch die in der Altis nicht seltenen einzelnen Bronzeräder besprochen werden [IV S. 65]. Ein Teil derselben hat ohne Zweifel zu den oben erwähnten primitiven Wagen und Gespannen gehört; vielleicht gehörte ein Teil auch zu jener Gattung alter, auf Räder gesetzter Blechgefäße, die in Italien wie im Norden gerade zusammen mit anderen, den olympischen völlig entsprechenden Bronzen gefunden werden; die einzelnen Stücke, um solche Kesselwagen zusammenzusetzen, würden in Olympia nicht fehlen. Daß der Typus, der schon Homer bekannt ist,[5] vom Osten und zuerst wohl

---

[1] Sacken, Grabfeld von Hallstatt S. 74.

[2] So in der tomba del guerriero in Corneto (Mon. d. Inst. X, 10*b*, 26—29).

[3] Die beiden Haupttypen von Troja s. bei Schliemann, Atlas trojan. Altert. Taf. 16 u. 13. Sonst Helbig, Italiker in der Po-Ebene Taf. I, 11. 12; II, 10.

[4] Ein Exemplar in einem christlichen Grabe; vgl. unten.

[5] Il. 18, 372ff. Dreifüße auf Rädern. Od. 4, 131 *τάλαρος ὑπόκυκλος*.

durch Phöniker[1] nach dem Westen sich verbreitete, ist anerkannt. — Uralt ist ferner die Verwendung des Rades und zwar des einfachen mit vier Speichen 41 als Schmuckgerät; schon in den ältesten Gräbern Mykenes haben sich getriebene Goldbleche gefunden, welche diese Verwendung des Rades zeigen (Schliemann, Mykenae S. 234, Nr. 316). In Olympia ist sie nicht minder sicher. Teils haben die Räder eine einseitige Achsenbüchse in der Mitte zum Durchstecken eines Stabes oder einer Nadel; dergleichen kamen auch in Mykene vor (s. Schliemann S. 83 Nr. 120 die kleinen unten); der Typus stimmt in allem Wesentlichen überein mit den als Krönungen von Haarnadeln gefaßten Rädern der italischen Pfahldörfer.[2] Ein solches Rad mit in Relief aufgesetztem Zickzack, also der Gruppe der „geometrischen" Dreifüße usw. entsprechend, fand sich unter dem Bauschutte des Zeustempels in Olympia (Inv. Nr. 4799 [IV, 508]). — Die noch zahlreicheren Räder ohne jede Achsenbüchse waren ohne Zweifel zum Anhängen bestimmt; ein Prachtexemplar der Art von 0,12 Durchmesser wurde in der großen Altargegend in tiefster Schicht gefunden; es ist ganz mit Zickzack im feinsten Tremolierstich bedeckt. Dieser Typus, jedoch mit mannigfachen Variationen, welche die einfachen olympischen Räder nie zeigen, ist ebenfalls ein in den ältesten Niederlassungen in Italien und dem Norden gewöhnlicher,[3] wo der Zweck des Anhängens nicht selten durch eine Öse unzweifelhaft wird.[4] Ein kleines Rad aus Blei mit eigener Öse zum Anhängen in Olympia [IV, 470] ist völlig gleich mit in Mykene gefundenen aus Bronze (Schliemann S. 83 Nr. 120, vgl. S. 125).[5]

Am Schlusse der Betrachtung der Schmuckgegenstände, deren Analogien 42 wir jedesmal in den ältesten Funden des Westens und Nordens fanden, bemerken wir indess, daß eine der Hauptrubriken unter den letzteren sich in Olympia gar nicht findet: das dort so beliebte Kettengehänge mit kleinen Klapperblechen u. dgl.[6] scheint in der Altis unbekannt gewesen zu sein. Es gehört mit zu den mannigfaltigen näheren Analogien der alttrojanischen — von der des südlichen

[1] Die Becken auf Rädern vor dem Tempel Salomos. [Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. W. 1899 S. 411 ff.]

[2] Helbig, Italiker in der Po-Ebene, S. 89 und Taf. I, 6. II, 6. Mitt. ant. Ges. Zürich XIV, 6, Taf. 2, 12. 13.

[3] Siehe die reiche Zusammenstellung von H. de Longpérier in Revue archéol. 1867, II, S. 343 ff., 397 ff., Taf. 24. 25. — Corneto, Tomba del guerriero, Mon. d. Inst. X, 10b, 24. 25. — Vgl. auch Lindenschmit, Altert. III, 4 Taf. 1.

[4] Vgl. außer Revue arch. a. O. Sophus Müller, Bronzezeit S. 120; Troyon, Habit. lacustr. Taf. XI, 8.

[5] Ein einfaches Rad aus Dodona mit Weihinschrift an Aphrodite aus etwa dem 4. Jahrhundert (Carapanos, Dodone Taf. 26, 1) ist wahrscheinlich nicht als Schmuckgerät, sondern als Symbol zu fassen; ganz sicher gehörte es nicht zu einem der alten Wagengefäße wie Heuzey a. O. S. 230 vermutet.

[6] Vgl. z. B. v. Sacken, Hallstatt Taf. 13—15.

ägäischen Meeres ganz verschiedenen — Kultur mit der altitalischen, daß auch dort jene Gehänge erscheinen.[1]

Wenn ferner auch eine Reihe kleiner Verschiedenheiten einzelner Details[2] beweist, daß die gemeinsamen Typen an den verschiedenen Orten eine teilweise verschiedene Ausgestaltung erhielten, so bleibt doch eine Fülle des Übereinstimmenden übrig, welche den ursprünglich gleichen Ausgangspunkt der genannten Bronzegegenstände in Griechenland, Italien und dem Norden erweist.

Es ist charakteristisch, daß dieses Gemeinsame der Formen und der Dekoration hauptsächlich im Gebiete der kleinen Schmuckgegenstände oder der getriebenen Gürtel und Kästchenbeschläge herrscht, also in Dingen, die sich gerade zu weitverzweigtem Handel eignen.

Indem wir bis jetzt nur die mit der geometrischen Dekoration zusammenhängenden Funde Olympias überblickten, haben wir dennoch einige Rubriken wie die der alten Schmuckgegenstände und die der Dreifüße bereits ganz erledigt. Eine Reihe anderer Gefäßgattungen und manche getriebene und gestanzte Blechverkleidungen bleiben uns indess noch, an denen jenes ganz verschiedene Dekorationssystem zur Anwendung gekommen ist, das man als „orientalisch" dem „geometrischen" entgegenzusetzen gewöhnt ist. Pflanzliches Ornament und die Einführung von wilden und fabelhaften Tieren unterscheiden diesen Stil in der Tat scharf von dem vorigen, der sich, was die Tiere betrifft, fast nur auf Pferd, Rind und Vogel beschränkt, welche ihn in derselben Formgebung und Verwendung auf seiner Wanderung begleiten; denn daß jene Tiergattungen den wirklich in Italien und dem Norden vorhandenen am besten entsprachen, muß nur als Zufall betrachtet werden, der jene Verbreitung begünstigt, nicht aber hervorgerufen haben kann; vielmehr sahen wir, daß jene Tiere durchaus nur zu dem bestimmten Formenvorrate gehören, der eben von Osten her übertragen wurde. — Eine wesentlich geringere Ausbreitung hat der „orientalische" Stil, zu dem wir uns jetzt wenden, gefunden, indem er sowohl nördlich jenseits des Apennin, als noch mehr jenseits der Alpen, also da wo das „geometrische" System früh Fuß gefaßt und eigene Wurzeln geschlagen hatte, fast gar nicht erscheint, wohingegen Etrurien südlich des Apennins uns die schätzbarsten, direktesten Analogien für die olympischen Funde jenes Stiles geliefert hat. 43

Unsere erste Aufgabe muß sein, die in Olympia vorhandene älteste Gruppe der Werke des neu zu betrachtenden Stils zu suchen, und deren historische Stellung im Verhältnis zu dem anderwärts Erhaltenen zu fixieren [IV S. 98 ff.].

Wenn man bisher wohl allgemein eine natürliche Aufeinanderfolge des geometrischen Stiles als ersten und des „orientalischen" als zweiten in Griechen-

[1] Schliemann, Atlas Trojan. Altert. Taf. 206. 209 [Hubert Schmidt, Schliemanns Sammlung Nr. 5876]. Die ursprüngliche Idolform der kleinen Bleche ist noch deutlicher in Hallstadt (v. Sacken, Taf. 13, 8).

[2] Deren Nachweis nur im Verein mit umfänglicher Publikation geschehen könnte.

land annahm, so wurde diese Auffassung neuerdings durch die Ausgrabung der ältesten Gräber von Mykene völlig widerlegt, indem dieselben zeigten, daß der dort namentlich in den Goldfunden herrschende Stil nur eine beträchtlich ältere Stufe desjenigen ist, der bis dahin als der „orientalische" bezeichnet wurde; und dazu kommt, daß, wie wir bereits oben (S. 8 [S. 343]) bemerkten, schon jene ältesten Gräber eine besondere Gruppe geometrischer Tonvasen enthält gegenüber der freilich viel bedeutenderen Klasse mit rein vegetabilischen Ornamenten. Wir haben also von der ältesten bis jetzt in Griechenland bekannten Epoche an, die zwei Dekorationsweisen als zwei nebeneinanderlaufende Serien zu verfolgen. Die eine derselben, die „geometrische", haben wir bereits in Olympia betrachtet, wo wir namentlich speziellen Anschluß fanden an ein System (das der „Dipylonvasen"), das, wie aus den Gräberfunden hervorgeht, sicher später ist als die „mykenische" Kulturepoche. [Vgl. Furtwängler, Deutsche Rundschau 34 (1908) S. 245 ff.]

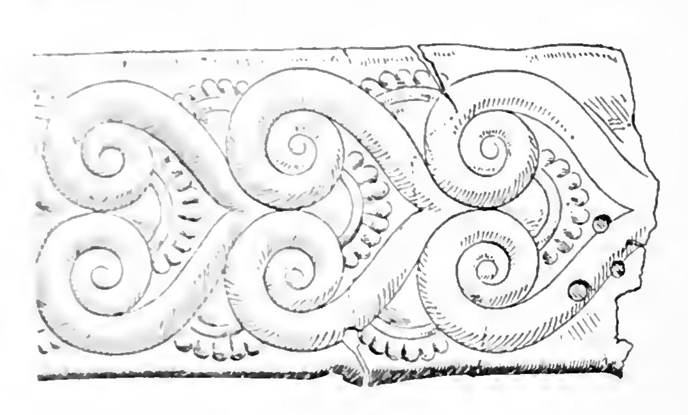


Fig. 8.

Wenden wir uns nun zu der andern, der vegetabilisch-„orientalischen" Serie in Olympia, so werden wir hier vergeblich suchen nach der Fülle der aus einigen Grundmotiven sich in immer neuen Varianten entwickelnden
44 vegetabilischen Ornamentik, die uns in den zahllosen, auf Jahrhunderte zu verteilenden „mykenischen" Tongefäßen (der Gattung mit glänzendem Firnis) erhalten ist.

Gleichwohl läßt sich in Olympia wenigstens ein Anschluß an dieselbe nachweisen, der völlig demjenigen entspricht, den wir in einer gewissen Vasengattung begegnen, die wir auch sonst durchaus als Fortsatz „mykenischer" Tradition zu betrachten haben.

Fig. 8 [= Olympia IV Taf. 42 Nr. 738] gibt den Teil eines getriebenen Bronzeblechbandes wieder, das ehemals auf einen leicht gerundeten Gegenstand mit kleinen Nägeln befestigt war;[1] dasselbe Ornament erscheint wenig modifiziert auch auf anderen Exemplaren.[2] Dasselbe zeigt uns aber in fast identischer Weise die Gattung der melischen Tongefäße Conzes (s. Conze Taf. I, 4). Das Ornament ist indess direkt entnommen dem der „mykenischen" Dekoration eigenen Formenvorrate; es erscheint, Efeublättern ähnlich, in Reihen auf firnisbemalten Tongefäßen nicht selten und zwar schon in dem Tholosgrabe beim Heraion;[3] und es kehrt

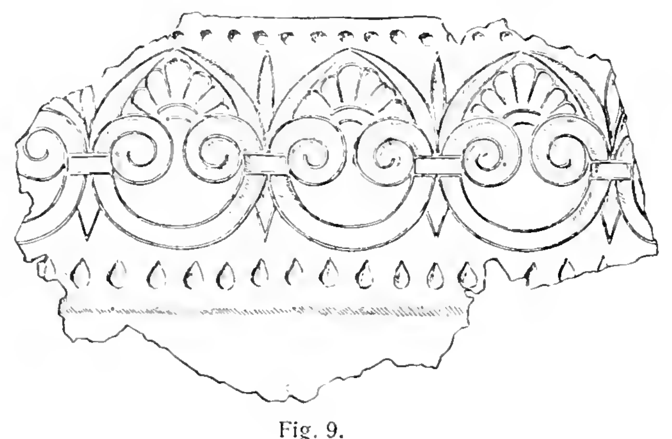
[1] Inv. Nr. 3222, vor dem 6. Thesaur gefunden.

[2] So namentlich Inv. Nr. 4495; 7146 und 7228 [zu IV, 738] beide aus der tiefsten Schicht im östlichen Teil des Pelopion.

[3] Siehe Myk. Tongefäße, herausgegeben von A. Furtwängler und G. Löschcke, 1879, Taf. 12, Nr. 66. — Fragment von außerhalb der Gräber s. Schliemann, Mykenae Taf. 12, Nr. 58.

ferner einzeln in Glasverzierungen derselben Epoche wieder, die in Attika sowohl in dem Grabe bei Spata,[1] als in dem bei Menidi gefunden wurden. Die einzige Abweichung von diesem Typus, nämlich die Füllung des Innern mit kleinen Blättchen ist den melischen Vasen und den olympischen Bronzebändern gemeinsam.

Diese Gemeinsamkeit ist auch noch an einigen anderen Ornamenten zu beobachten: so kommt das, Conze, Mel. Tongefäße Taf. I, 7 unten erscheinende, dem eben besprochenen sehr verwandte Ornament in Olympia in gereihter Wiederholung (eins über dem andern) mehrfach vor.[2] Hierher gehört endlich auch das in unserer Fig. 9 [= Olympia IV Taf. 42 Nr. 740] dargestellte getriebene Bronzeband, das offenbar zusammenhängt mit einem ebenfalls auf melischen Vasen (Conze, 45 Taf. I, 7) vorkommenden Ornamente.[3] — Endlich kommt auch das aus einzelnen Spiralen zusammengesetzte Band der melischen Vase bei Conze, Taf. I, 2, ebenso in Olympia vor.[4]


Fig. 9.

Andererseits lassen sich noch eine Reihe von Motiven nachweisen, welche jene melischen Vasen der späteren „mykenischen" Malerei entlehnt haben (so die Vertikalbänder mit den seitlichen Ansätzen Taf. III und die meisten der kleinen Füllmotive), eine bedeutsame Tatsache, da sie zeigt, daß die „mykenische" Ornamenttradition zur Zeit der melischen Vasen noch nicht ganz erstorben war. Zum Teil dieselben kleinen Füllmotive „mykenischen" Ursprungs finden wir aber auch in der der melischen nahe verwandten, doch wohl etwas späteren Vasengruppe, die vorwiegend in Camirus auf Rhodus gefunden wurde. Unter diese gehört nun aber auch die bekannte Schale mit den Beischriften des Hektor, Menelaos und Euphorbos (Salzmann, Camirus Taf. 53) und mit demselben Ornamentapparat. Hierher gehört aber auch die in Caere gefundene Vase des Aristonophos [Wiener Vorlegeblätter 1888 Taf. 1, 8], deren Eigenart sich unmittelbar an die „mykenische" Tradition anschließt, vor allem in Technik, Form,[5] Zeichnung der

[1] Abgebildet Ἀθήναιον 1877, Taf. 3, 34. Bull. de corr. hell. 1878, Taf. 15, 3.

[2] So Inv. Nr. 3737 [IV, 744], 2970, 781 [zu IV, 743].

[3] Ein der olympischen Form völlig entsprechendes Beispiel kann ich bis jetzt nicht nachweisen; die auf der melischen Vase erscheinende Form (mit Füllung von Blättchen und Fehlen der Lotosblüten) ist indess eine auf Produkten sicher phönikischer Herkunft sehr gewöhnliche (vgl. nur z. B. Musée Napol. III, Taf. 18, 3. 4).

[4] Inv. Nr. 3182 [IV, 750].

[5] Der helle Ton, die geglättete gelbe Oberfläche, der braunrote Firnis, mit breitem Pinsel aufgetragen, die für einiges Detail aufgesetzte weiße Farbe, die Vasenform (mit Ausnahme des höheren Fußes), Behandlung des Randes usw. ist alles dem „Mykenischen" auf das Allernächste verwandt. Die einzige Vase ungefähr derselben Art, die ich kenne, ist die aus Griechenland stammende in München, Nr. 171 [771].

menschlichen Figur und (bis auf das Pentagramm) selbst der Füllornamente. Der offenbar in ionischem Alphabete geschriebene Künstlername zeigt bereits das stehende Sigma mit vier Strichen, das über das sechste Jahrhundert hinaus noch nicht nachgewiesen ist; doch da dieser Umstand zufällig sein kann, so dürfte die Vase des sonstigen alten Charakters wegen noch ins siebente Jahrhundert gehören. Die Schale von Camirus darf dagegen mit Sicherheit vor Ol. 47 gesetzt werden.[1] Einen be-
46 stimmteren terminus post quem vermissen wir allerdings, doch dürften auch die melischen[2] Gefäße schwerlich weit über das siebente Jahrhundert hinausreichen. — Die erwähnten Vasen, die gerade auch in der Darstellungsweise menschlicher Figuren ebensosehr von den „geometrischen" abweichen, als sich an die „mykenischen" anschließen, bieten uns die ältesten Darstellungen griechischer Sage, die wir besitzen; auf sie folgen dann gleich die altkorinthischen Produkte. Dieser Strom also, der von der mykenischen Fabrikation ausgehend zu der sogen. „orientalischen" Dekoration führt, dieser selbe Strom führt auch zu der rein hellenischen Kunstentwickelung selbst. Fremd steht ihm das geometrische System der „Dipylonvasen" gegenüber, in denen zwar kein spezifisch hellenischer Zug zu erkennen ist, obgleich sie im Allgemeinen den obgedachten Vasen gleichzeitig sind und mannigfaltigen Einfluss auf sie geübt haben. So enthalten namentlich die melischen Gefäße Motive, die sie sicher von jenen Dipylonvasen entlehnt haben; die Annahme, daß die ersteren später als die letzteren und der regelmäßige Übergang vom geometrischen zum orientalischen Stile seien, widerlegt sich jetzt schon dadurch, daß jene ja auch an die „mykenische" Gruppe anknüpft, die den „Dipylonvasen" sicher vorangeht. Daß die letzteren gerade im siebenten Jahrhundert sicher verbreitet waren, habe ich von einem einzelnen Punkte ausgehend, in den Annali dell' Inst. 1880 zu zeigen gesucht; wahrscheinlich waren ihre Ausläufer in Attika noch im sechsten Jahrhundert geläufig.[3] Ihre Einwirkungen sind also die einer gleichzeitigen Erscheinung; sie lassen sich außer in den melischen auch in anderen Vasengruppen nachweisen, die eigentümliche Zwischenstellungen zwischen den beiden dekorativen Systemen einnehmen und offenbar dem siebenten und sechsten Jahrhundert angehören; das
47 geometrische System wiegt vor bei einer besonders im Phaleron gefundenen Klasse,[4] wogegen eine andere direkte Beziehungen zur korinthischen hat und als

[1] Siehe Kirchhoff, Studien[3], S. 42.

[2] Der für diese von anderen angenommene terminus post quem in der siebensaitigen Lyra (Conze, Taf. IV), die Terpander erfunden haben soll, ist wohl hinfällig, da gleiche Lyren mit sieben Saiten und mit Plektron gespielt, schon auf altägyptischen Monumenten der 17. und 18. Dynastie erscheinen (s. Rossellini, Mon. d'Eg. I, 28; Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égypt. II, Abteil. „dessin", Taf. „musiciens et danseuses"; auch Wilkinson, Manners and customs II, S. 291).

[3] Vgl. G. Löschcke, Annali d. Inst. 1878, S. 306 ff.

[4] Nur kleine Gefäße; es sind namentlich: Collignon [et Couve], Cat. des vases peints d'Athènes, Nr. 119 [407]; 121 [408] mit Flügelpferd; 122—125 [411. 415. 410]; ferner Vasen-

deren Vorstufe erscheint,[1] während eine dritte[2] geradezu Form und Dekoration der Dipylonvasen mit Figurenzeichnung der korinthischen verbindet. Erst zu Ende des sechsten und sicher im fünften Jahrhundert ward die griechische Dekoration ausschließlich auf die aus Lotos und Palmette entwickelten Motive beschränkt.

Derselben Entwickelungsstufe, die wir an den oben besprochenen Bronzebändern Olympias erkannten, begegnen wir nun aber auch bei den übrigen Haupterscheinungen der „orientalischen“ Dekoration in Olympia, d. h. der Stufe und dem Kreise, aus welchem im achten und siebenten Jahrhundert jene melischen und rhodischen Vasen hervorgegangen sind, d. h. es erscheinen die „orientalischen“ Motive in ihrer ersten nachweisbar hellenischen Umbildung.

Wir können diesen Satz erweisen, indem wir die Geschichte eines Hauptmotives etwas im Detail verfolgen; es ist die Geschichte des Greifes, der, wie wir sehen werden, in den olympischen Bronzen eine der wichtigsten Rollen spielt. [Vgl. Furtwängler in Roschers Myth. Lex. Art. Gryps und Gemmen III S. 43.]

Trotz des zahlreichen Vorkommens erscheint der Greif in Olympia im wesentlichen nur in einer Bildung, das ist mit einem Adlerkopfe, doch mit zwei emporstehenden Ohren und einem hornartigen Auswuchse in der Mitte, dazu mit weit aufgerissenem Schnabel. Genau dieselbe Bildung erscheint aber zuerst auf der oben charakterisierten Gruppe rhodischer Vasen,[3] während in der vorangehenden Epoche weder in Griechenland (Mykene), noch im Orient trotz 48 verschiedener vorhandener Bildungen sich doch jene durchaus nicht findet.

Die ägyptischen Monumente haben uns eine Reihe ältester Darstellungen des Greifs aus c. 1600—1200 v. Chr. (18. bis 20. Dynastie) erhalten, die alle einen Typus zeigen (Typus *A*), indem der Adlerkopf oben einen Kamm trägt, der aus drei bis vier (selten mehr) oben gekrümmten Linien besteht und offenbar dem Vorbilde einer anderen Vogelgattung, etwa, wie Sachverständige mir mitteilen, vom Pfauenkranich entlehnt ist. Schon zu Thuthmes III. Zeit sehen wir einen solchen Greifenkopf als Gefäßdeckel verwendet;[4] derselbe zeigt auch bereits den in der ganzen nun folgenden Entwickelung bis zum fünfzehnten

inventar des Varvakions (nicht bei Collignon), Nr. 28 mit vier primitiven Gespannen; Nr. 46 mit Vogel. Auch die Amphora mit den Psychen (?) Collignon Nr. 116 [469]. Auch das Münchener Gefäß bei Lau, Griech. Vasen, Taf. VII, 1 [1352] mit Sphinx gehört hierher. Die Zeichnung des Figürlichen weicht durchaus von den „geometrischen“ ab. [Archäol. Jahrb. 1887 S. 44 ff.]

[1] Es ist dieselbe, die Helbig, Die Italiker in der Po-Ebene, S. 84 ff., bespricht. [„Protokorinthische“ Gattung, vgl. Furtwängler, Arch. Zeitung 1883 S. 153.]

[2] Nur in wenigen Beispielen erhalten; hierher ein von Aegina stammendes Fragment im Berliner Museum mit Inschrift (*Ἀρεπνία*), deren Formen sowohl zu Athen als zu Aegina passen. [Berlin 1682. Furtwängler, Arch. Zeitung 1882 S. 197.]

[3] Longpérier, Mus. Napol. III, Taf. 8 = Salzmann, Nécr. de Cam., Taf. 32; Mon. d. Inst. VIII, 5, 1. 2 „von den Inseln“.

[4] Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égypt. d'après les monuments. II, „art industriel“, „vases du pays de Kafa“.

Jahrhundert herab meist festgehaltenen, später häufig verdoppelten, lockenartigen Zierat, der an den Seiten des Halses herabläuft, doch von keinem natürlichen Vorbilde entnommen scheint. Es folgt aus der neunzehnten Dynastie die Darstellung eines Gefäßes, mit zwei ebensolchen Greifenköpfen zu den Seiten eines Patäkenkopfes als Deckel;[1] ferner aus der zwanzigsten Dynastie und zwar unter den im Grabe Ramses III. dargestellten Geräten ein goldenes Kästchen mit der offenbar in flachem Relief zu denkenden Darstellung eines laufenden Greifes in ganzer Figur,[2] ferner in demselben Grabe ein Schild (?) mit zwei dem vorigen genau entsprechenden Greifen gegenüber,[3] endlich dieselbe Bildung an anderen Gefäßen und Schmuckgeräten derselben Zeit.[4]

49 Es sprechen verschiedene Anzeichen dafür, daß diese greifengeschmückten, meist goldenen Geräte nicht von ägyptischer, sondern phönikischer Hand gefertigt waren. Gerade das älteste der genannten Beispiele ist ein aus dem Lande Kefa gebrachtes Beutestück, das allgemein für Phönikien angesehen wird;[5] auch anderes weist auf fremden Ursprung hin;[6] vor allem aber ist ein feines Bronzerelief im Louvre,[7] das nicht nur in der Bildung des (einen Löwen zerfleischenden) Greifes, sondern auch in der überaus charakteristischen Füllung des Raumes mit eigenen Blütenstengeln vollkommen mit dem Goldkästchen im Grabe Ramses III. übereinstimmt und noch viel deutlicher als das letztere einen vom ägyptischen durchaus verschiedenen Stil erkennen läßt; dazu kommt die Gruppe des den Stier zerfleischenden Löwen, die ebenfalls auf Phönikien weist; wir besitzen hier also ein phönikisches Originalrelief aus c. 1200 v. Chr. Wohl etwas späterer Zeit gehört ferner ein Steinrelief aus Phönikien selbst, aus Arados, an (Longpérier, Mus. Nap. III, Taf. 18, 3), das uns jenen selben Greifentypus zeigt; genau dieselbe Gruppe dieses Reliefs, nämlich zwei Greife zu den Seiten eines sicher von

---

[1] Ebenda: „offrandes de Séti I et de Ramsès II".

[2] Ebenda: „vases du tombeau de Ramsès III"; schlechter und kleiner bei Wilkinson, Manners and customs III, S. 226 und S. 23, aus welch beiden Abbildungen die bei Gerhard, Akad. Abhandl. Taf. IX, 1, zusammengesetzt ist.

[3] Rossellini, Mon. d'Egitto, II, 121, 27; (ebenda Taf. 90, 6 sind sicher keine Greife).

[4] Prisse d'Avennes, a. a. O. „coll. de vases du règne de Ramsès III"; ebenda „choix de bijoux de div. époches" Nr. 14 und „vases en or émaillé, 19. 20 dyn." Nr. 4 = Rossellini II, 58, 1 = Wilkinson II, S. 348. — Ich füge noch hinzu, daß nach Mitteilung des Hrn. Dr. Stern, in einer Inschrift der 19. Dynastie, der Greif als hieroglyphisches Zeichen (für „Schnelligkeit") vorkommt.

[5] Vgl. Brugsch-Bey, Gesch. Ägyptens, S. 208. [Dagegen Keftiu = Kreter: Furtwängler, Gemmen III S. 17.]

[6] So in dem zweiten der obigen Beispiele die Verbindung mit dem ebenfalls ursprünglich wahrscheinlich phönikischen Patäkenkopf; unter diesen selben „offrandes de Séti I et de Ramsès II" befindet sich auch eine ebenfalls in Ägypten fremde Flügelsphinx.

[7] Lajard, Culte de Mithre Taf. 47, 1 ohne Provenienzangabe; dasselbe abgebildet bei Longpérier, Mus. Napol. III, Taf. 21, 4 als aus der (ägyptischen) Sammlung Salt stammend, jedoch mit richtigem Takte als „phönikisch" bezeichnet.

der phönikischen Kunst, doch völlig nach ägyptischen Motiven entwickelten, ornamentalen „Baumes“,[1] kehrt in einer cyprischen Silberschale[2] wieder, doch so, daß (falls die Abbildung genau ist) nur der eine Greif den Kamm unseres Typus *A* zeigt, der andere ohne Kamm dem Typus *C* angehört. Endlich erwähne ich, daß eine ohne Zweifel phönikische Elfenbeinarbeit aus Niniveh[3] ebenfalls Greife des Typus *A* zeigt. 50

Aus letzterem entwickelt ist offenbar der den assyrischen Werken selbst eigene Typus (*B*), wo der Kamm zu einer den Nacken herauflaufenden Mähne aus kurzen, stehenden Federn geworden ist, die keinem Naturvorbilde mehr entspricht.[4]

Andererseits tritt schon früh auch im Bereiche phönikischer Arbeiten der Typus *C* auf, der jeglichen Kopfaufsatzes entbehrt und einen einfachen Adlerkopf zeigt. Hier sind voranzustellen die, in einem der Gräber der Akropolis Mykenes gefundenen, in Gold gepreßten Greife (Schliemann S. 205 und 211) und der rohe Greif eines der Tongefäße dieser Gräber; ferner die ohne Zweifel phönikischen Bronzeschalen von Niniveh, die nach ihren Fundumständen ins neunte Jahrhundert gesetzt werden (Layard, Mon. of Nineveh II Taf. 60; mit ägyptischer Krone Taf. 63), denen sich eine der etwas späteren cyprischen Silberschalen anschließt (Mus. Napol. III, Taf. 11); die gleiche Bildung zeigen dann einige geschnittene Steine phönikischer Art aus Cypern[5] und mehrere Metallarbeiten durchaus phönikischen Charakters, aus Gräbern in Italien, die dem siebenten Jahrhundert anzugehören scheinen: so im Grabe Regulini Galassi von Caere[6] und

[1] Derselbe ist häufig auf den cyprischen Silberschalen und anderen cyprisch-phönikischen Monumenten; da er gewöhnlich (so namentlich von Helbig, in der Besprechung jener Schalen, Ann. d. Inst. 1876) einfach mit dem „heiligen Baume“ der assyrischen Reliefs identifiziert wird, so betone ich hier, daß er ornamental mit demselben gar nichts zu tun hat, sondern rein ägyptischen Motiven entsprungen, eine phönikische Komposition ist; genauerer Nachweis würde hier zu weit führen.

[2] Cesnola-Stern, Cypern Taf. 66.

[3] Layard, Mon. of Nin. I, Taf. 90, 23.

[4] So schon auf den ältesten assyrischen Reliefs von Nimrud unter den Verzierungen der Gewänder: Layard, Mon. of Nin. I, Taf. 8; 43, 7; 46, 2. In Bronze an der Thronverzierung von Nimrud: Layard, Discov. at Nin. 1853, S. 200. Ferner auf assyrischen Zylindern, z. B. Lajard, Culte de Mithre Taf. 54*B*, 6; 56, 6; mit aramäischer Inschrift bei Levy, Siegel und Gemmen Taf. I, 12, p. 15.

[5] Siehe Cesnola-Stern, Cypern, Taf. 81, 29; 80, 15. 17. 18. 19 zum Teil mit ägyptischen Kronen. — Eine sonst nicht vorkommende Art von Kamm zeigt der Stein des mehr assyrischen Stiles, ebenda Taf. 75, 9. Der sehr an die oben citierte cyprische Silberschale erinnernde Scarabäus bei King, Antique gems a. rings I, S. 123, 2 (offenbar derselbe viel schlechter bei Micali, Storia Taf. 46, 8), scheint einen Rest des Kammes von Typus A zu enthalten, sicher ist es nicht Typus D; letzteres gilt auch von dem Greifenkopf aus Elfenbein von Nimrud bei Layard, Discov. at Nin. 1853, S. 362, dessen Auswuchs hinter den Augen nichts mit den Ohren von D zu tun hat.

[6] Mus. Greg. I, 62, 11 Silberverkleidung; 11, 1 großer Bronzeuntersatz.

in zwei pränestinischen;[1] in allen drei Gräbern waren zugleich Exemplare jener cyprisch-phönikischen Silberschalen.

51 Den letztgenannten phönikischen Produkten gleichzeitig tritt nun auf zweifellos griechischen Monumenten zuerst jener neue Typus (*D*) auf, der zu dem Adlerkopfe die ihm bisher ganz fremde Zutat großer Ohren fügt und den Schnabel nicht wie bisher geschlossen oder halb geöffnet, sondern weit aufgesperrt zeigt; dazu kommt noch der, meist von streng profiliertem Knopfe bekrönte, Aufsatz in der Mitte; beibehalten werden, die am Halse herabgehenden Locken. Es ist dieser ebenso strenge als schöne, ebenso kühn von der Natur abweichende als von allem Phantastischen entfernte Typus, den wir so glücklich sind als griechisch nachweisen zu können, geradezu eine künstlerische Tat, eines der ältesten und deutlichsten Zeugnisse davon, wie die griechische idealisierende Gestaltungskraft den vom Orient überkommenen Formen gegenübertrat.

Während ihn die melischen Vasen[2] noch nicht zu kennen scheinen, tritt der Typus, wie bemerkt, zuerst in jener rhodischen Gruppe auf; dann auch in der oben erwähnten Gruppe kleiner Gefäße, über die Helbig (Die Italiker S. 84) einiges zusammengestellt hat,[3] endlich in den ältesten der korinthische Fabrikation.[4]

Natürlich ging der phönikische Typus *C* eine Zeit lang her neben dem griechischen; einige Grabfunde Italiens sind uns treffliche Zeugnisse für die Art, wie sich die griechische Kunstindustrie im siebenten Jahrhundert neben der phönikischen aufarbeitete. In einem Pränestiner Grabe wurde ein Bronzekrater mit einem Greifenkopfe *D*, wie scheint ganz der olympischen Art gefunden,[5] daneben aber ein oben [S. 353, 1] genanntes Bronzegefäß mit einem Greif des Typus *C* 52 und eine der cyprisch-phönikischen Silberschalen.[6] Auch das neue große Pränestiner Grab zeigt einen Krater mit Greifen *D* neben jenen Silberschalen und Bronzereliefs phönikischen Charakters,[7] die, wenn sie den Greif enthielten, sicher

[1] Aus dem einen das Bronzegefäß, Archaeologia 41, Taf. 6; aus dem andern die Silbercista, Mon. d. Inst. VIII, 26; zum übrigen Grabesinhalt vgl. Archaeologia 41 S. 203 ff.

[2] Der Greifenkopf, Conze, Mel. Tongefäße, Taf. 4, hat sicher noch keine Ohren, sondern nur einfachen kammartigen Aufsatz von einer sonst genau so nicht wiederkehrenden Form.

[3] Diese innerhalb Griechenlands besonders in Korinth und Aegina gefundenen [„protokorinthischen“] Gefäße zeigen gewöhnlich nur laufende Hunde und Hasen, in seltenen Fällen auch Sphinx und Greif. — Vgl. oben S. 46 [S. 374].

[4] Z. B. kleine Alabastren im Berliner Museum. [Vasenkatalog 1022. 1023.]

[5] Archaeologia 41, S. 200; aus der Bezeichnung „griffin or horned snake“ ist auf den Typus mit Ohren zu schließen, was bestätigt wird durch den abgebildeten Löwenkopf desselben Kraters von völlig griechischem Typus.

[6] Vgl. Annali 1876, 203, Nr. 10. — Der Annahme Helbigs, daß diese Schalen karthagische Produkte seien, kann ich nicht beistimmen; die völlige Gleichheit in allen technischen Details, Stil und Kompositionsmotiven der in Italien und der in Cypern gefundenen Exemplare zeigt, daß sie alle einer Fabrik entstammen; sicherlich sind sie aber nicht von Karthago nach Cypern importiert worden.

[7] Siehe Mon. d. Inst. XI, Taf. 2; über den Krater weiter unten.

Typus *C* verwendeten. Aus wie verschiedenen Fabrikationszentren die Gegenstände dieser Gräber stammen, zeigt das Faktum, daß auch die geometrische Dekoration hier vorkommt.[1] In dem unmittelbar folgenden Gräbertypus herrscht die griechische Fabrikation schon vor, wie ein Grabfund von Chiusi (Mon. d. Inst. X, 39*a*; Ann. 1877, Taf. *UV*) lehrt, der nicht nur bereits griechische Gefäße enthält, sondern auch ein reiches Elfenbeinkästchen, das, wie der Greifentypus *D* und die Darstellung griechischer Sage[2] zeigt, von griechischer Arbeit etwa auf der Stufe jener rhodischen Vasen ist.

Die älteste griechische Münzprägung zeigt nur den Typus *D*; so namentlich die Goldmünzen von Teos, die zu den ältesten nach phokäischem Fuße geprägten gehören;[3] auch noch von den (erst nach 544 fallenden) Silbermünzen Abderas zeigt die ältere Reihe jenen Typus, ebenso die älteren lykischen Münzen[4] (Fellows, Coins of Lycia I, 6; X, 5. 6). Was Vasen betrifft, so erscheint er nur noch auf altattischen des sechsten Jahrhunderts (namentlich der Françoisvase) und einigen altetruskischen.[5] 53

Im fünften Jahrhundert ist unser Typus bereits erloschen und es entsteht ein neuer und letzter, welcher die Ohren beibehält, den mittleren Kopfaufsatz und die Seitenlocken wegnimmt, dafür aber die den Nacken krönende Strahlenmähne einführt. Letztere erscheint, dem sonst noch alten Typus beigegeben, schon auf der älteren Serie der Silbermünzen von Teos; die jüngere zeigt den vollen späteren Typus,[6] den ebenso die jüngeren Reihen der abderitischen Stücke aufweisen.[7] Dieser spätere Typus, der namentlich aus Südrußland durch zahlreiche

[1] Vgl. das von mir in Annali 1880 Bemerkte; ferner das Pränestiner Grab, Annali 1866, Taf. *GH* und Archaeologia 41, S. 203; ferner aus einem Veienter Grabe dieser Art ein rein geometrisch dekorierter Bronzewagen (Archaeol. 41, Taf. 4, 2) des Typus wie er sonst nur mit „orientalischer“ Dekoration vorkommt (Mus. Greg. I, 15; auch das aus dem großen Pränestiner Grab stammende Fragment, Mon. d. Inst. XI, 2, 9 gehörte wahrscheinlich zu einem solchen). — Der unmittelbar folgende Grabtypus Etruriens zeigt geometrisch dekorierte Tongefäße neben altkorinthischen: so in Vei, s. Canina, Veio, Taf. 32. 30; in Corneto nach Bull. d. Inst. 1877, 58. — Ebenso sehen wir in Cypern die lokalen geometrischen Vasen mit jenen phönikischen Silberschalen in demselben Grabe (Cesnola-Stern, Cypern, S. 235; ebenso die Bronzeschale von Idalion, S. 74).

[2] Aus der Odyssee schöpft, wie dieses Monument so auch die, wohl ungefähr gleichzeitige Aristonophos-Vase.

[3] Siehe Brandis, Münz-, Maß- und Gewichtswesen, S. 181 und die S. 397 aufgezählten der älteren Reihe.

[4] Brandis a. O. S. 517; Friedländer und v. Sallet, Kgl. Münzkab.[2], Nr. 283.

[5] Luynes, Descr. de vases peints 6. 7 [A. de Ridder, Vases peints de la Bibl. Nat. Nr. 171. Furtwängler, Gemmen III S. 85: altionisch]; Canina, Veio Taf. 35 = Campanari, Vasi di Veio Taf. 1; 2; Gerhard, Auserl. Vasenbilder 127. [British Mus. B, 57. Furtwängler in Roschers Lexikon I S. 2221. Dümmler, Kleine Schriften III S. 254.]

[6] Brandis a. O. S. 398 ff.

[7] Brandis a. O. S. 517 ff.; Friedländer und v. Sallet a. O. Nr. 293—298.

Monumente des vierten Jahrhunderts erhalten ist, bleibt nun derselbe durch die ganze Folgezeit der Kunst.[1]

Mit dem Auftreten jenes altgriechischen Typus *D* ist übrigens noch eine Eigentümlichkeit verbunden, die indess alle Flügelwesen betrifft. Die melischen und jene rhodischen Vasen sind wiederum die ersten Produkte, welche jene schöne streng ornamentale und von der Natur abweichende Bildung der Flügel zeigen, deren Enden nach oben umgebogen sind.[2] Nur ein schwacher Anfang dazu läßt sich auf den oben genannten Gruppen phönikischer Arbeiten (namentlich den Metallschalen) erkennen und niemals kommen Flügel jener Art an einem Greife der Typen *A—C* vor. Auch hier haben wir eine der ersten Taten des idealisierenden und streng stilisierenden griechischen Kunsthandwerks.

Als gegen Ende des sechsten Jahrhunderts die persische Kunst auftrat, lehnte sie sich bekanntlich hauptsächlich an die assyrische an, übernahm aber dazu die wesentlichsten Errungenschaften, welche die griechische Kunst in Kleinasien damals gemacht hatte. Dahin gehörte außer dem Prinzip der Faltengebung 54 u. a. auch jene neue Flügelbildung und der Greifentypus *D*, von dem wenigstens die Ohren entlehnt und dem assyrischen zugefügt wurden.[3]

Bevor wir uns nun zu der genaueren Betrachtung der olympischen Greife und der mit ihnen zusammenhängenden Erscheinungen griechischer, aus den orientalischen Motiven hervorgegangener Dekoration wenden, erinnern wir daran, daß wir neben den Anfängen der letzteren in italischen Gräbern noch des siebenten Jahrhunderts ein Überwiegen rein phönikischer Metallindustrie beobachtet haben. In Olympia scheint es nicht wesentlich anders gewesen zu sein, nur daß letztere wohl weniger mächtig war und etwas früher verschwand. Es wurde hier zwar keins jener Silbergefäße gefunden, aber doch eine mit diesen direkt zusammenhängende Bronzeschale, deren phönikischer Ursprung, außer durch den Charakter der Darstellung, durch eine Inschrift außer Zweifel gesetzt wird. Es ist eine jetzt [im Nationalmuseum, früher] im Varvakion zu Athen befindliche Schale, die, freilich sehr ungenügend, abgebildet ist bei Euting, Punische Steine (in Mém. de l'Acad. de St. Pétersb. XVII) Taf. 40 S. 33;[4] daß sie, was in Athen als unsicher bezeichnet wurde (Euting a. a. O.), wirklich aus Olympia stammt, kann ich auf das Sicherste bestätigen, da mir der Mann persönlich bekannt ist, der dieselbe einst etwa

[1] Die für die Verwendung des Greifs in späterer Zeit sehr reichhaltigen Zusammenstellungen Stephanis (im Compte rendu etc. 1864, S. 51 ff.) ergeben für die hier besprochenen Gesichtspunkte und den ganzen älteren Typus nichts.

[2] Z. B. Conze, Mel. Tongefäße, Taf. 4 an den Flügelpferden.

[3] Lajard, Mithra Taf. 60; auf Cylindern persischen Ursprungs ebenda Taf. 56, 5; 57, 6; King, Ant. gems and rings I, S. 135; R. Rochette, Mém. d'arch. comp. Taf. VI, 16; Layard, Discov. at Niniv. 1853, S. 606 mit phönikischer (?) Inschrift. — Zu den aufgebogenen Flügeln vgl. z. B. auch den Propylaea-Stier, Rawlinson, Five monarch.[2] III, 298.

[4] [Olympia IV Taf. 52 S. 141. A. de Ridder, Bronzes de la Soc. Arch. 66.]

eine Viertelstunde unterhalb Olympia [1] aus dem Schlamme des Alpheios gezogen hat. Die Inschrift in fein gravierten phönikischen Charakteren übersetzt Euting „dem Nagid, Sohne des Mêphaʿ“, und faßt sie als Name des Besitzers oder Weihenden; sie ist ein völliges Gegenstück zu der phönikischen Inschrift der Silberschale von Praeneste (Mon. d. Inst. X, 32), die ebenfalls Name mit Angabe des Vaters enthält. Die olympische Schale schließt sich indess weniger an jene Silbergefäße an, von denen sie schon durch höheres Relief und weniger zierliche, plumpere Formgebung abweicht. Dafür steht sie in direktester Beziehung zu einer Reihe längst als phönikisch erkannter Bronzeschalen aus den Ruinen Ninivehs,[2] wo wir denselben Stil, auch dieselbe Art der Einteilung in vier Abteilungen [3] und dasselbe Ornament des Zentrums wiederfinden, d. h. den Stern, dessen Strahlen sich an einen Kreis schließen,[4] ein in den semitisch-orientalischen Monumenten äußerst häufiges Symbol. Für die in den vier Feldern dargestellten Gegenstände, deren genauere Deutung indess Kundigeren überlassen sei, bietet sehr nahe Analogien die diesem selben Kreise angehörende Bronzeschale von Idalion;[5] denn hier wie dort finden wir eine sitzende weibliche Gottheit und einen Altar davor, ferner eine Priesterin und darauf weiter je eine Doppelflötenbläserin, eine Harfenspielerin und eine (auf der olympischen Schale tanzende) Tympanonschlägerin. Dagegen ist der Stil beider Schalen sehr verschieden; denn während die unsrige, wie es weitaus die meisten dieser phönikischen Produkte tun, sich an ägyptische Stilisierung anlehnt, so zeigt die von Idalion einen durchaus eigenartigen, freilich roheren Stil.

55

Einer wohl verschiedenen phönikischen Fabrik gehören nun jene zahlreichen, meist vergoldeten Silbergefäße an, die auf Cypern und in Italien gefunden wurden; davon sind die letzteren uns namentlich dadurch wichtig, daß sie meist zu großen Grabfunden gehören, die sich ungefähr ins siebente Jahrhundert

[1] In der Nähe des Dorfes Makrysia. Die zufälligen Bronzefunde im Alpheiosschlamme haben bekanntlich schon die Aufmerksamkeit der ersten Reisenden auf sich gezogen. Die zum Teil sehr bedeutenden Stücke sind auch meist durch eine weit bessere Erhaltung ausgezeichnet, als sie den in unserer Ausgrabung der Altis gefundenen eigen ist. Die Annahme, daß diese Bronzen aus am Alpheios angelegten Gräbern herrühren (F. Adler in Ausgrab. Bd. I, S. 19), ist völlig abzuweisen; die hier befindlichen Gräber gehören der byzantinischen Spätzeit an und einige der betreffenden Bronzen sind inschriftliche Votive an Zeus, stammen also aus der Altis; endlich sind es meist Waffen, die in griechischen Gräbern der klassischen Zeit sehr ungewöhnlich sind. Durch die Abzugskanäle mochte vieles nach dem Alpheios geschwemmt worden sein, der überdies ja den ganzen Hippodrom weggerissen hat. Es ist sehr zu bedauern, daß es der deutschen Ausgrabung nicht vergönnt sein wird, jene Schätze zu heben.

[2] Ihre Auffindung beschrieben bei Layard, Disc. at Nin. 1853, S. 176 ff.

[3] Layard, Mon. of Nineveh II Taf. 63.

[4] Ebendas. Taf. 61 *A*.

[5] Revue archéol. 1872, Taf. 24 = Cesnola-Stern, Cypern Taf. 9, nach S. 74 in einem Grabe mit cyprisch geometrischen Vasen.

datieren lassen. Zu den von Helbig (Annali d. Inst. 1876, 199 ff.) aufgezählten 56 Exemplaren sind sowohl neuerdings noch einige aus Cypern gekommen,[1] als auch einige aus älteren Funden in Italien hinzuzufügen; so eine aus Praeneste[2] und vor allem zwei sehr interessante Gefäße aus Chiusi, von wo dieselben bisher nicht bekannt waren. Es kann nämlich gar keinem Zweifel unterliegen, daß das vergoldete, hydrienähnliche Silbergefäß nebst zugehöriger Schale der üblichen Form bei Inghirami, Mon. etr. III, 19. 20 völlig zu der hier besprochenen Gruppe gehört, wenn auch wohl als jüngstes Glied derselben. Technik und Stil sind offenbar dieselben und ebenso stimmen die Darstellungen der drei Zonen der Schale[3] völlig mit denen der übrigen Schalen überein; dagegen weicht die Komposition des oberen Streifen des größeren Gefäßes insofern etwas ab, als sie in zwei Hälften zerfällt, die wieder aus zwei sich streng symmetrisch entsprechenden Teilen bestehen; ferner ist der Gegenstand, der sich auf ein Opferfest zu beziehen scheint, und sind namentlich die Faustkämpfer neu, so daß die Annahme griechischen Einflusses hier sehr nahe liegt; die dargestellte *πυρρίχη* oder *πρύλις* scheint in Cypern wie Kreta ursprünglich heimisch gewesen zu sein. Was die Tracht betrifft, so sehen wir neben einander die ägyptische Schürze und mit griechischem Helm und Rundschild Bewaffnete; die letzteren treten indess ebenso an einer der cyprischen Schalen (bei Helbig a. a. O. Nr. III) unter den Belagerern einer Festung und an einem der praenestiner Gefäße (Mon. d. Inst. X, 33) auf;[4] nimmt man, was durchaus das Wahrscheinlichste, Cypern als Entstehungsort all dieser Silbergefäße an, so erklärt sich der steigende griechische Einfluß sehr wohl. Ein weiteres Interesse gewährt jenes chiusiner Gefäß dadurch, daß es in Etrurien eine etruskische Inschrift erhielt, wie denn ja auch bereits im Grabe Regulini-Galassi etruskische Inschriften auf Gefäßen vorkommen.

57 Auch eine andere Gruppe phönikischer Produkte, die in Italien in denselben Gräbern mit jenen Silberschalen erscheinen, nämlich die in edlen Metallen mit Stempeln gepreßten Reliefs mit Reihen bestimmter, sich immer wiederholender, geflügelter Tiere, Löwen u. dgl., ist in Olympia vertreten durch ein schönes Silberrelief,[5] dessen Darstellungen, und zwar sowohl die Löwen[6] und

[1] Abgebildet bei Cesnola-Stern, Taf. 19. 56, 4. 69, 4.

[2] Eine tiefe Silberschale im Innern mit ägyptisierender Darstellung (Isiskopf), abgebildet Annali d. Inst. 1866, Taf. *GH*, 4 = Archaeologia 41, Taf. 12.

[3] Zu den Tierreihen vgl. besonders die Bronzeschalen von Nimrud (Layard, Mon. of Nineveh II Taf. 60. 61). Die Reiter und Fußgänger wie auf den Silberschalen.

[4] Daß die hier dargestellten Helme Griechen charakterisieren sollen, kann nicht bezweifelt werden; die späteren assyrischen Helme sind zwar verwandt, doch noch beträchtlich verschieden. — Sehr interessant ist in dieser Hinsicht ein persischer Zylinder (abgebildet Ant. du Bosphore Taf. 16, 23), der einen persischen Großkönig zeigt im Kampfe mit einem Griechen in eben jener Bewaffnung. [Furtwängler, Gemmen III S. 121.]

[5] Abgebildet in der Abhandlung von E. Curtius, D. arch. Bronzerelief S. 12. [Olympia IV, 693.]

[6] Mus. Gregor. I, 84 und 85, 2; 83.

Sphingen,[1] als die einzelnen kleinen Palmetten[2] und endlich das geflochtene Band nebst den konzentrischen Kreisen, einem der gleichzeitigen geometrischen Dekoration entnommenen Motive,[3] sich fast ebenso unter den gepreßten Gold- und Silberblechen des Grabes Regulini-Galassi in Caere finden.

In diesen Kreis ist auch ein Bronzerelief mit zwei wappenartig gegenüberstehenden Sphingen zu setzen [Olympia IV, 692]. Das die beiden trennende Ornament zeigt die strenge ägyptische Form des Lotos ebenso wie einige der phönikischen Elfenbeinplättchen des großen praenestiner Grabes (Mon. d. Inst. XI, 2, 6); stilistisch steht das Relief namentlich durch den seltsam barbarischen Gesichtstypus[4] der oben genannten Bronzeschale von Idalion[5] am nächsten; die mir sonsther nicht bekannte Haartour bezeichnet auf einem Relief von Kujundschik[6] gefangene, wahrscheinlich „syrische" Weiber. Endlich füge ich hinzu, daß die Flügel noch nicht den oben als griechisch erkannten Typus zeigen.

Wir können uns nicht von der Betrachtung dieser phönikischen Gruppe wenden, ohne der „homerischen" Kunst mit einigen Worten zu gedenken.[7] Insofern nämlich die Andeutungen der homerischen Gedichte überhaupt genauere Vorstellungen zulassen,[8] so scheint die denselben vorschwebende Kunststufe die der Herrschaft einer phönikischen Industrie zu sein, die der in den oben erwähnten italischen Gräbern (Typus Regulini-Galassi) vertretenen viel näher steht als der der mykenischen Gräber, jedoch noch vor den Beginn des eigenen, umbildenden Schaffens griechischer Arbeit fällt. Gegen letztere Annahme scheint freilich manches zu sprechen; was indess den „Schild" anbetrifft, so ist schon von anderen hervorgehoben, daß dessen Beschreibung ohne Zweifel auf der Anschauung von Werken beruht, die in Komposition und Darstellungen den besprochenen cyprischen Silbergefäßen und Bronzeschalen von Nimrud äußerst nahe stehen mußten. Ich füge hinzu, daß eine der am meisten charakteristischen Erscheinungen in den Darstellungen dieser Gefäße sich auch auf dem Schilde wiederholt. Daß das Bild des den Stier zerfleischenden Löwen zu dem Vorrate alter semitischer Symbole gehört und als solches meist einzeln wappenartig erscheint, ist bekannt;[9] der Schild zeigt uns dasselbe (Il. 18, 573 ff.), aber als Teil einer lebendigen Szene aus dem täglichen Leben. Ganz dasselbe tut indess

58

[1] Ebendas. I, 83.

[2] Ebendas. I, 84 u. 85, 7 die einzeln angehängten Palmetten; ebenso Taf. 64, 10.

[3] Ebendas. I, 62, 5 = Grifi, Mon. di Cere Taf. 4, 1.

[4] Vgl. auch die Haarbehandlung am Oberkopfe.

[5] Cesnola-Stern, Cypern Taf. IX.

[6] Layard, Mon. of Nineveh II Taf. 19.

[7] [Vgl. Furtwängler, Berl. phil. Wochenschr. 1902 S. 451.]

[8] Ein großer Teil derselben ist indess so allgemein, daß sie mit gleichem Recht auf so verschiedene Epochen wie die der Gräber Mykenes und der Italiens vom Typus Regulini-Galassi bezogen wurden.

[9] Vgl. namentlich Usener, De Iliadis carmine quodam Phocaico. Bonnae 1875.

der Silberkrater von Praeneste (Mon. d. Inst. X, 33); außerdem sehen wir sowohl ebenda, als auf einer der Schalen von Caere (Mus. Gregor. I, 66) die ursprünglich ebenso symbolische, wappenhafte Gruppe des den aufrechtstehenden Löwen tötenden Mannes in die alltägliche Jagddarstellung[1] gezogen; ganz dasselbe ist der Fall mit der zu eben jenem Vorrate gehörenden Gruppe des Löwen, der eine niedergeworfene menschliche Figur unter seinen Klauen hat, denn auch sie erscheint als Teil einer gewöhnlichen Jagddarstellung (caeretaner Schale, Mus. Gregor. I, 66; von Nimrud, Layard a. a. O. Taf. 65). Man könnte nun versucht sein, in dieser Umdeutung der, übrigens auf denselben Gefäßen an anderen Stellen in ihrer symbolisch wappenhaften Vereinzelung vorkommenden Gruppen, speziell griechischen Einfluß zu erkennen; da jedoch dieselbe Erscheinung sich bereits an den Kleiderverzierungen der ältesten Reliefs von Niniveh[2] nachweisen 59 läßt, so kann sie nicht erst griechischen Ursprungs sein. — Daß indess in der Ausschmückung des Einzelnen bei der Beschreibung des Schildes der dichterischen Phantasie ein großer Anteil zufällt, ist nicht zu bezweifeln; es muß dies, wenn man anders einen starken Anachronismus beseitigen will, namentlich angenommen werden bei der Erwähnung von Pallas Athene nebst Ares (v. 516) und von Eris Kydoimos und Ker (v. 535 ff.); für den Dichter lag es zu nahe, die ihm geläufigen mythischen Personen in die Beschreibung des Kampfes zu fügen. — An anderen Orten scheiden sich leicht späte Zudichtungen aus. Noch leichter lösen sich einige andere Punkte, die man gegen den noch rein phönikischen Charakter homerischer Kunst anführen kann: Interpolationen haben sowohl bei der Schilderung des *τελαμών* des Herakles,[3] als bei der des Schildes des Agamemnon stattgefunden, wo namentlich das Medusenhaupt eine spätere Zutat ist;[4] eine andere Stelle (die Schilderung der Aegis der Athena), wo jenes erwähnt wird, läßt bei richtiger Auffassung durchaus nicht den Schluß zu, daß dem Dichter eine Darstellung des Medusenhauptes in der Kunst bereits vorgeschwebt hätte.[5]

[1] Ein besonders schönes Beispiel fortlaufender Jagdszenen, in denen immer dieselbe Figur die Hauptrolle spielt, gibt die praenestiner Schale (Mon. d. Inst. X, 31) nach der von Clermont-Ganneau gegebenen, in dieser Beziehung sicher richtigen Deutung im Journal asiatique 1878, I, 232 ff., 444 ff.

[2] Layard, Mon. of. Nin. I, 49, 1 (Palast Assurnazirpals): der den stehenden Löwen tötende Mann als Teil einer Jagdszene wie auf jenen Schalen.

[3] Der Vers Od. XI, 612 *ὑσμῖναί τε* . . . folgt völlig unpassend auf die mit der Kunst ganz übereinstimmende Schilderung des Tierfrieses; der Vers stammt aus Hes. theog. 228, wo er, Geburten der Eris aufzählend, völlig an seiner Stelle ist.

[4] In die einem Vorbilde der Wirklichkeit offenbar genau entsprechende, stoffliche und technische Beschreibung dieses Schildes (Il. XI, 32 ff.) sind als völlig heterogener Bestandteil die Verse 36 u. 37 eingeschoben, welche Gorgo, Deimos und Phobos anführen, ohne den Stoff, den Ort, das Wie und Wo ihrer Darstellung mit einem Worte anzudeuten, während letztere Punkte im übrigen mit peinlicher Sorgfalt angegeben sind. [Roschers Myth. Lex. I, S. 1702.]

[5] Die Schilderung der Aegis (Il. V, 738 ff.) ist zusammenzustellen mit der des Kestos (XIV, 215 ff.): beiden werden eine Reihe von Kräften als innewohnend aufgezählt, deren

Es würde hier zu weit abführen und soll an anderem Orte entwickelt werden, daß der Kunsttypus des Gorgoneion überhaupt kaum über das siebente Jahrhundert hinausgeht und daß seine Schöpfung durchaus in gleicher Weise und ungefähr zur selben Zeit aus einem phönikischen Typus durch griechische Hand geschah, wie wir dies an dem griechischen Greifentypus oben nachgewiesen haben. 60

Wir wenden uns zur genaueren Betrachtung der Verwendung des letzteren unter den olympischen Bronzen, indem wir damit das Gebiet der rein griechischen Industrie betreten.[1] — Sehr zahlreich haben sich hier die Greifenköpfe (oder eigentlich Greifenprotomen) gefunden, deren Mehrzahl ohne Zweifel zum Schmucke von Gefäßen diente [IV S. 119 ff.]. Schon jene auf altägyptischen Denkmälern dargestellten, wahrscheinlich phönikischen Greifenköpfe sind meist Gefäßschmuck; doch sitzen sie als Deckel auf und sind unten gerade abgeschnitten, wogegen die Ansätze der olympischen, wo immer sie erhalten sind, in der Art schräg abschneiden, daß sie offenbar bestimmt waren, am oberen Rande von Kesseln zu sitzen, deren Umriß etwa einen Dreiviertelkreis beschrieb. Schon dadurch wird es unmöglich, sie mit dem oben behandelten Dreifußtypus Olympias[2] zu verbinden, wo der Kessel nur einen Halbkreis bildet; abgesehen davon, daß, bei der Stellung der Henkel an jenen Dreifüßen zwischen den bis zum Kesselrande gehenden Füßen, es unmöglich wäre, auch noch Greifenköpfe symmetrisch anzubringen und abgesehen davon, daß letztere dem geometrischen Systeme jener direkt widersprechen würden. Sie gehörten vielmehr offenbar zu dem Typus der *κρατῆρες* oder *λέβητες*, bauchiger Kessel oben erwähnter Form, die zum Aufhängen oder für einen Untersatz bestimmt waren und die in alter Zeit in die Heiligtümer der verschiedensten Gottheiten geweiht zu werden pflegten.[3]

---

künstlerische Darstellung dem Dichter natürlich keineswegs im Sinne lag; dasselbe ist demnach von der in dieser Reihe aufgeführten *Γοργείη κεφαλή* zu urteilen: die Existenz derselben im Volksglauben und ihre Verbindung mit der Aegis fällt natürlich weit früher als die künstlerische Darstellung. Noch weniger schwebt eine solche dem Dichter vor an der schönen alten Stelle der Odyssee XI, 634.

[1] Der hesiodische Schild setzt bereits die Anschauung derjenigen völlig griechischen Stufe voraus, die uns durch die altkorinthischen Gefäße repräsentiert wird.

[2] Der oben S. 17 [S. 351] erwähnte große Bronzefund im Prytaneion zeigte allerdings an demselben Kessel, an welchem noch einer der großen Dreifußringhenkel sich in situ befand, den von oben hereingedrückten und durch eine mächtige Oxydmasse mit jenem verbundenen oberen Teil eines großen Greifenkopfes der aus Blech getriebenen Art. Er wird zu einem der anderen Kessel gehört haben, von denen zahlreiche Fragmente umher gefunden wurden.

[3] In das Heraion zu Samos (Herod. IV, 152); nach Delphi waren der berühmte von Alyattes, von Gyges sechs, von Krösos zwei gestiftet (Herod. I, 25; 14; 51); den Göttern am thrakischen Bosporos war der große Krater des Pausanias geweiht (Athen. XII, 536*a*; Herod. IV, 81); ein Epigramm der Anyte (Anth. Pal. VI, 153) geht auf einen von einem Tegeaten der Athena geweihten *λέβης*; zwei solche auf Säulen aufgestellt, als Votive an Athena zeigt die alte panathenäische Vase bei Salzmann, Camirus Taf. 57.

61 Die olympischen Funde sind die deutlichsten Illustrationen des bekannten, von den Samiern geweihten Kraters (Herod. IV, 152),[1] der überdies ein sicheres Zeugnis für die Existenz des greifengeschmückten Typus griechischer Fabrikation in der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts ist.

Wir unterscheiden zwei Arten unter den Greifenköpfen Olympias; die eine seltnere, aber offenbar altertümlichere ist ganz aus Blech getrieben über einen verschwundenen, wahrscheinlich hölzernen Kern. Zu ihr gehört auch der größte der überhaupt bisher bekannten Greifenköpfe (von 0,65 Höhe): Inv. Nr. 3177 [IV, 797]; die übrigen sind Nr. 1323. 1324. 3822. 5074. 5322. 5485. 1221 [IV S. 119 u. 120]. Die sie von der folgenden Gattung der gegossenen unterscheidenden Eigentümlichkeiten deuten fast durchweg auf höhere Altertümlichkeit, wenn auch einiges auf Rechnung der verschiedenen Technik kommen mag. Die maßvolle Strenge und Hoheit des folgenden Typus ist noch nicht erreicht: die Augen sind weit hervorquellend und das Stirnbein verschwindet fast ganz; meist fehlt auch die nach abwärts gebogene, scharfe Spitze des unteren Schnabels; die Biegung des Halses entbehrt des Schwunges der folgenden Gattung; der dort als Knopf profilierte mittlere Stirnaufsatz pflegt hier nur als einfacher kurzer Zylinder gebildet zu sein, ja manchmal sind selbst die Ohren nicht lang und spitz, sondern niedrig und stumpf. Zu dieser letzteren speziellen Art gehört auch ein im Piraeus in den Kunsthandel gekommenes Exemplar ungewissen Fundortes;[2] vor allem aber gehören zu ihr die fünf Exemplare des großen praenestiner Grabes,[3] von denen zwei noch an ihrer ursprünglichen Stelle an dem Kessel sitzen und so definitiv bestätigen, was oben über die Greifenköpfe gesagt wurde. Sehr auffallend ist nur der Umstand, daß die praenestiner Exemplare, während sie im übrigen vollkommen mit den letztgeschilderten olympischen übereinstimmen, nach dem Innern des Kessels zu gerichtet sind,[4]
62 was in Olympia niemals der Fall gewesen zu sein scheint. Die einzige Analogie ist ein Krater des Grabes Regulini-Galassi (Mus. Greg. I, 16, 1) wo Löwenköpfe ebenso ins Innere blickend angebracht sind. Daß indess diese Anordnung an dem praenestiner Krater nicht die ursprünglich in der (griechischen) Fabrik beabsichtigte und vielleicht durch lokale Zufälle veranlaßt war, glaube ich daraus schließen zu dürfen, daß die hinter den Ohren ansetzenden (auch auf der Abbildung kenntlichen) zwei gewöhnlichen gravierten „Locken“ bei der jetzigen

[1] Auf Greifen-, vielleicht auch Schlangen- oder Löwenköpfe bezieht sich offenbar auch die Beschreibung des von den Lakedämoniern für Krösos gemachten Kraters bei Herod. I, 70.

[2] Gegenwärtig befindet sich dasselbe im großherzogl. Museum zu Karlsruhe. [Schumacher, Bronzen von Karlsruhe 446.]

[3] Abgebildet in Mon. d. Inst. XI, Taf. 2, 10.

[4] Mein Verdacht, daß moderne Restauration diese Anordnung verschuldet habe, wurde mir von W. Helbig, der so gütig war, auf meine Bitte den Krater von neuem genau zu untersuchen, auf das bestimmteste verneint.

Anordnung und den viel zu kurzen Hälsen einfach in der Mitte abgeschnitten werden, ohne in das ihnen eigentümliche spiralförmige Ende auslaufen zu können. In einem anderen völlig gleichzeitigen praenestiner Grabe wurde denn auch ein großer Kessel mit zwei getriebenen Löwen- und einem Greifenkopfe gefunden,[1] bei denen ausdrücklich angegeben wird, daß sie nach außen blickten; einen Krater mit sehr ähnlichen nach außen blickenden Löwenköpfen enthielt auch das Grab Regulini-Galassi (Mus. Greg. I, 15, 1); in Olympia gefundene Fragmente gleicher aus Blech getriebener Löwenköpfe mit geöffnetem Rachen werden zum Teil auch zu jenen Krateren gehört haben. — Daß endlich die Richtung dieser Köpfe nach außen schon in ältester Zeit die in ähnlichen Fällen einzig übliche war, zeigen die zahlreichen, besonders unter den Tributen syrischer Völker erscheinenden, Gefäße der altägyptischen Gemälde der 18.—20. Dynastie, die in ganz analoger (doch keineswegs gleicher) Weise mit mannigfachen immer nach außen blickenden Tierköpfen geschmückt sind.

Das bedeutendste Interesse des oben genannten Kraters des großen praenestiner Grabes besteht indess darin, daß er außer den Greifen noch zwei gegossene Henkelfiguren in situ angenagelt zeigt, zu denen völlig übereinstimmende Exemplare in Olympia zu Tage gekommen sind, deren Verwendung erst durch jenen Grabfund völlig klar wird. Es scheinen jeweils zweie an zwei gegenüberliegenden Stellen des Kraters angenagelt gewesen zu sein, und zwar bestimmt um denselben aufhängen zu können an Ketten oder Stricken, welche durch die im Rücken der Figuren befindlichen Ösen zu ziehen waren. Ich habe ein hervorragendes Exemplar aus Olympia in der Archäologischen Zeitung 1879, 63 S. 180 ff. [oben S. 336] publiziert und besprochen; es ist genau derselbe Typus wie der der praenestiner Exemplare (Mon. d. Inst. XI, 2, 10 *a. b*), drei andere olympische sind photographiert in Ausgrab. Bd. IV, Taf. 22. 23. 24 [IV Taf. 44]; daß endlich zwei andere im wesentlichen gleiche Stücke im innern Asien, in Armenien gefunden wurden,[2] habe ich a. a. O. bemerkt und hervorgehoben, daß der Typus nur die direkte Verwendung eines assyrischen Motives in dekorativem Sinne ist. — Der praenestiner Fund, sowie die im Verhältnis zu den Greifenköpfen sehr geringe Anzahl dieser Figuren in Olympia, machen es wahrscheinlich, daß dieselben nur der älteren Gattung der Kratere mit aus Blech getriebenen Greifen angehören. Sie mögen hier ein von griechischer Industrie unverändert übernommener Rest des ganzen ursprünglich ohne Zweifel phönikischen Kratertypus sein. Daß die in Armenien gefundenen Exemplare[3] auch phönikische Arbeit sind, wird sich kaum bezweifeln lassen. Andererseits ist unter den olympischen

[1] Archaeologia 41 S. 200 Nr. 1, der Löwenkopf von trefflichem, offenbar griechischem Typus ebendas. abgebildet.

[2] Abgebildet in Bull. de l'acad. d. sc. de St. Pétersb. 1871, S. 462 ff.

[3] Von denen eines eine wie scheint speziell „syrische" Haartracht zeigt, s. Arch. Ztg. a. a. O. [oben S. 338].

wenigstens eines, das durch ganz veränderten Gesichtstypus und Haartracht griechische Umbildung bekundet.[1] Wir erkennen aus diesen Figuren also, wie enge sich das beginnende griechische Kunsthandwerk, auch als es schon jenen Schritt der Neuschöpfung des Greifentypus getan hatte, noch an die orientalischen Vorbilder anschloß.

64 Die zweite zahlreicher vertretene Gattung der Greifenköpfe ist gegossen und das Detail, die Schuppen und die den Hals herabgehenden „Locken" fein graviert; einige Male sind letztere in Relief aufgesetzt. Mit Ausnahme unwesentlicher Differenzen, wie z. B. im Schwunge des Halses, Angabe oder Weglassung einiger Details sind die Exemplare alle gleich (Inv. Nr. 1172; 2550; 2575; 3884; 3963; 5042; 4159; 5099, 5598; 5843; 5986; 6300; 7200; 7400 [IV S. 122 u. 123]; zwei besonders schöne sind photographiert in Ausgrab. Bd. III, 24 [IV, 806] und Bd. IV, 20 [IV, 805] auch Bd. II, 31 unten r. [IV, 807]). Die Augen waren meist eingesetzt; bei zweien haben sich darin noch Reste einer weichen weißen Masse, das eine Mal mit Spuren blauer Farbe erhalten [IV S. 123, vgl. dort Nr. 804]. — Eine interessante Zutat zeigt ein im Pelopion gefundenes Exemplar (Inv. Nr. 7400 [IV, 791]), nämlich einen oben am Kopfe angebrachten Ring. Während bei der vorigen Gattung jene Henkelfiguren dazu dienten den Krater aufzuhängen, so war hier an dem Greifenkopfe selbst die Vorrichtung zu diesem Zwecke.

Mit dieser Gattung genau übereinstimmende Exemplare, und zwar mit demselben Ansatze an den Kessel, fanden sich, ohne Zweifel aus griechischen Fabriken importiert, in Etrurien. Leider ist nur ein Grabfund bekannt, der aber lehrreich genug ist, da sie mit altkorinthischen Tongefäßen sich zusammenfanden,[2] also in der unmittelbar der des obigen praenestiner Grabes folgenden Gräberschicht. Von den übrigen Exemplaren, die ich mir als mit den olympischen völlig übereinstimmend notierte, befinden sich zwei im Museum von Perugia, drei in dem etruskischen Museum zu Florenz (Suppl. Nr. 662; 598; 599), zwei

[1] Vgl. Arch. Ztg. a. a. O. [oben S. 337]. — An demselben Exemplare ist auch hervorzuheben, daß die Rückseite des halbkreisförmigen Ringes eine Reihe fein gravierter durch Tangenten verbundener Kreise zeigt, also eine Berührung mit dem oben besprochenen geometrischen Systeme, dessen Einwirkung wir gerade auch in anderen Produkten beginnender griechischer Industrie (wie den melischen Vasen usw.) bemerkten. — Eine andere Eigentümlichkeit eines der olympischen Exemplare, nämlich die rasierte Oberlippe bei vollem Backenbarte gesellt sich zu den Abweichungen vom assyrischen Typus, während sie für die Frage ob phönikisch oder altgriechisch nichts ergibt, weil sie diesen beiden Kulturbereichen gemeinsam ist. Vgl. Helbig, Im neuen Reich 1875, S. 19 ff., Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I S. 667 ff. Ich füge nur als besonders lehrreiche Beispiele hinzu den Elfenbeinkopf von Spata (Bull. de corr. hell. II, Taf. 18, 2) und einige altspartanische Werke, wie den Krieger (Mitt. d. athen. Inst. III Taf. 1), das Tonrelief (Lebas, Mon. fig. Taf. 105) und wohl das Relief von Chrysapha (Mitt. d. athen. Inst. II, Taf. 20. 21), das, wenn bärtig, so sicher ohne Schnurrbart ist.

[2] Bull. d. Inst. 1874, S. 238 aus Corneto; ich habe die Exemplare nicht selbst gesehen, doch gehören sie nach der Beschreibung offenbar hierher. Vgl. außerdem Helbig, Annali d. Inst. 1876, S. 253.

im Antiquarium zu München (Br. Nr. 531; 532) und eins (aus Corneto) in Berlin (Friederichs, Berl. ant. Bildw. II. Nr. 1442*a*).

Was die Fundumstände in Olympia betrifft, so fanden sich die Greifenköpfe besonders in nächster Umgebung des Zeustempels, dann in und beim Prytaneion,[1] Buleuterion, Metroon und Pelopion, zum Teil in sehr tiefer Schicht; von zwei, den beiden verschiedenen Gattungen angehörigen Exemplaren, konnte ich konstatieren, daß sie unter dem Bauschutte des Zeustempels zu Tage kamen.

In gleicher Weise scheinen an den Krateren mitunter auch Schlangenprotomen angebracht gewesen zu sein [IV S. 121]; ein phönikisches Vorbild ist uns in dem Silberkrater des großen praenestiner Grabes erhalten (Mon. d. Inst. X, 33); in Olympia fanden sich, doch immer fragmentiert und ohne Kesselansatz, mehrere ähnliche Schlangenstücke (vgl. besonders Inv. Nr. 2071). Über Löwenköpfe vgl. oben S. 62 [S. 387].

Wurden die Kratere nicht wirklich aufgehängt, so mußten sie auf einen Untersatz[2] gestellt werden. Es dienten wahrscheinlich hierzu die niedern ringförmigen und von drei Löwenklauen getragenen Untersätze, die sich einige Male in der Altis (besonders Inv. Nr. 4336 [IV S. 136]) und in übereinstimmenden Exemplaren in Dodona gefunden haben (Carapanos, Dod. Taf. 41, 1. 2; 23, 2). Die Form und Stilisierung der Löwenklauen stimmt überein mit den in Niniveh gefundenen (Layard, Mon. of Nin. I, Taf. 96, 2. 3).

Ein hoher, nach oben sich verengernder, kunstvoller Untersatz war der berühmte des Glaukos. Derartige werden indess auch einfacher aus einem nach alter Weise mit Blech überzogenen Holzkerne gemacht worden sein. Ich vermute, daß wir einen der letzteren Art besitzen in dem 0,90 hohen Geräte aus Bronzeblech im großen praenestiner Grabe:[3] Mon. d. Inst. XI, 2, 7. Es ist ein nach oben sich stark verengender Zylinder, bekrönt von einer Art von Blätterkapitell. Genau dasselbe Kapitell, nur mit feinerer und schönerer Ausführung der Blätter in derselben Technik und derselben Größe, hat sich in Olympia gefunden,[4] offenbar der Teil eines gleichen alten Krateruntersatzes.

Nicht alle Greifenköpfe, um zu diesen zurückzukehren, befanden sich indess an den Krateren; sie dienten auch anderen dekorativen Zwecken. Sicheres Zeugnis dafür ist uns ein kleines (H. 0,12) gegossenes Exemplar, das noch an einem hohlen Zylinder sitzt, durch den offenbar einst ein Stab ging.[5] — Von einem Kästchen oder dgl. stammen die kleinen Elfenbeingreife des praenestiner

[1] Phanodikos des bekannten Monuments von Sigeion (C. I. G. 8) stiftet einen Krater ins Prytaneion von Sigeion.

[2] *ὑποκρητήριον* und *ἐπίστατον* in der Inschrift von Sigeion (C. I. G. 8), *ὑποκρητηρίδιον* bei Herod. I, 25.

[3] Von Helbig als Kandelaber erklärt, mit sehr geringer Wahrscheinlichkeit.

[4] Abgebildet in Ausgrab. von Olympia Bd. II, Taf. 31 [IV, 810].

[5] Abgebildet Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 l. unten [IV, 815]; der Zylinder ist auseinandergesprengt.

Grabes (Mon. d. Inst. X, 32, 6). — Die sich entwickelnde etruskische Industrie verwendet dann den alten Greifenkopftypus ebenfalls mannigfach: ein Exemplar im Museum von Neapel (große Bronzen Nr. 7646), eines in Florenz (Etr. Mus. Suppl. Nr. 600), beide von c. 0,10 Höhe und geringer Arbeit zeigen durch die Form des unteren Ansatzes, daß sie auf horizontaler Fläche aufsaßen, etwa wie die Greife auf der Schulter der Buccherovase bei Micali, Mon. inediti Taf. 33. An einem großen wohl etruskischen Bronzehenkel in zwei fast gleichen Exemplaren in Neapel (picc. br. Nr. 4707) erscheint am einen Ende ein Stier-, am andern ein Greifenkopf. — In rohe Verflachung endlich geht derselbe altgriechische Greifentypus über in einer Reihe von etruskischen Bucchero- und Bronzevasen.[1]

Aber nicht nur als Protome,[2] sondern auch als ganze Statuette finden wir den Greif in Olympia verwendet: eine Anzahl an verschiedenen Stellen der Altis gefundener, aber unter sich fast ganz gleicher Figuren zeigt den Greif langsam ausschreitend mit emporgeringeltem Schwanze, mit den oben besprochenen, ornamental aufgebogenen Flügeln und mit dem meist nach der einen Seite umgewendeten, genau mit den obigen Protomen stimmenden Kopfe.[3] Auch diese Figuren wurden in Etrurien nachgeahmt.[4] — Da überhaupt, wie wir sahen, der Greifenschmuck ein in der alten Zeit allgemein beliebter war und von phöni- 67 kischen Vorbildern entnommen scheint, so ist es durchaus nicht nötig zur Erklärung des häufigen Vorkommens desselben in der Altis die besondere Beziehung des Greifs zu Zeus heranzuziehen, die von Aeschylus deutlich ausgesprochen wird,[5] sich offenbar aber erst entwickelte als die künstlerische Verwendung des Greifs längst feststand.

Die genannten Statuetten haben keine Basis und können auch nicht stehen auf den in einer Linie gerade vor einander gesetzten Beinen. Sie waren also offenbar bestimmt als Zierrat aufgelötet auf einem dünnen Streifen aufzusitzen. Durchaus dieselben Eigentümlichkeiten zeigt eine schöne Sphinxstatuette (abgebildet Ausgrab. IV, Taf. 22, 1 [IV, 819]) mit denselben Flügeln, demselben Schwanze, derselben Stellung, nur daß ihr Kopf nicht nur nach der einen, sondern ebenso auch nach der andern Seite umgewendet ist, d. h. daß sie zwei nach den entgegengesetzten Seiten blickende Gesichter hat, was offenbar nur der dekora-

[1] Vgl. namentlich ein großes zusammengenietetes Blechgefäß (der Form wie Mus. Greg. I, 5, 3) im Kircherianum zu Rom mit je zwei rohen Greifenköpfen als Henkel. Sehr ähnlich ist die sicher etruskische Bronzeschüssel aus Lüneburg (Lindenschmit, Altert. II, 3 Taf. 5, 1).

[2] Vgl. die *γρυπὸς προτομή* der Inventare des Parthenon in Athen: C. I. A. I, p. 73 sqq., Nr. 15.

[3] Ein Exemplar ist abgebildet Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 unten l. [IV, 818].

[4] Offenbar etruskische Arbeit ist die Statuette aus Cerveteri in Berlin (Antiqu. Bronz. Inv. Nr. 7315).

[5] Aesch. Prom. 803 nennt die Greife *Ζηνὸς ἀκραγεῖς κύνας*, wie der Adler Prom. 1021 *Διὸς κύων* heißt (vgl. Ag. 136).

tiven Verwendung zuzuschreiben ist, wie denn ein kleiner auf einem Gefäßrande aufsitzender Löwe ebenfalls einen doppelten Kopf hat.[1]

Jene Sphinxstatuette ist indess noch besonders interessant durch den sehr bestimmt ausgesprochenen Formcharakter des Gesichtes. Der hochaltertümliche Typus desselben entspricht nämlich mit den großen, doch ganz flachen Augen, der kurzen Nase, dem dünnen breiten Mund, der Magerkeit des Ganzen auffallend dem ebenfalls im IV. Bande der Ausgrabungspublikation veröffentlichten Oberteil einer weiblichen Statuette, die aus lakonischem Marmor[2] und wohl von lakonischem Künstler gefertigt ist. [Olympia III Taf. 5 Nr. 4 u. 5.]

In den Kreis dieser Statuetten von unbestimmter, indess sicher dekorativer Verwendung gehören auch einige liegende, doch mit den Vorderbeinen aufgerichtete[3] Löwen, von denen der größte Ausgrab. Bd. IV Taf. 22, 3 [IV, 967] abgebildet ist.[4] Die schöne strenge Stilisierung stellt sie der Sphinx und jenen Greifen gleich. Auch dieser Typus fand in Etrurien Nachahmung.[5] 68

Ein dekoratives Ensemble mit diesen Löwenstatuetten bietet Olympia leider nicht; dafür werden wir etwas entschädigt durch ein vorzügliches altgriechisches Werk, das freilich weitab im Lande der Barbaren gefunden wurde: ich meine die bekannte Bronzehydria von Grächwyl in der Schweiz mit ihrem reichverzierten Henkel,[6] die mit Unrecht gewöhnlich für etruskisch gehalten wird, während sie nicht das geringste speziell Etruskische zeigt, wohl aber in allem Detail mit altgriechischen Bronzen übereinstimmt; die vier Löwen im besondern sind den olympischen fast völlig gleich[7] und geben Aufschluß über die Verwendung derselben und wohl auch der Greifen- und Sphinxstatuetten.

Wahrscheinlichen Aufschluß hierüber gibt uns auch ein anderes reiches und wohlerhaltenes Ensemble, nämlich der Dreifuß von Metapont in Berlin (Friederichs,

[1] Abgebildet in Ausgrab. Bd. I, Taf. 21, Nr. 1 unten l. [IV, 820].

[2] Vgl. was ich über dieselbe Arch. Ztg. 1879, S. 40 bemerkte. Die Bestimmung des Marmors ward mir von Prof. Siegel aus Athen bestätigt.

[3] Hierdurch namentlich, sowie durch den immer emporgeringelten Schwanz u. A., unterscheiden sie sich von den sonst verwandten Bronzelöwen aus Niniveh (Layard, Mon. of Nin. I, Taf. 96, 1. 17).

[4] Ein anderer, Inv. Nr. 4415, zeigt deutliche Spur irgendwo aufgesessen zu haben; er ward unter dem Bauschutte des Zeustempels gefunden.

[5] Vgl. den Löwen im Antiqu. v. München, Br. Nr. 546.

[6] Mitt. d. ant. Ges. in Zürich VII, 5, Taf. 2. 3, S. 111; der Henkel allein bei Lindenschmit, Altert. II, 5 Taf. 2, 2; Abguß desselben in Berlin [Nr. 237].

[7] Vgl. namentlich die Stilisierung von Vorderbeinen, Schwanz und Mähne. — Ein griechisches Werk des sechsten Jahrhunderts in der Schweiz darf nicht auffallen, da z. B. in Bayern selbst zwei kleine Tongefäße derjenigen, der korinthischen vorangehenden, altgriechischen Gattung gefunden wurden, welche selbst in Italien die älteste des griechischen Importes ist (s. Helbig, Italiker in der Po-Ebene, S. 84); es sind die von Lindenschmit, Altert. III, 7 Taf. 1, 3 u. 4 publizierten, die ich in genauen Nachbildungen in Mainz prüfen konnte. [Fundort bei Straubing zweifelhaft, s. Lindenschmit a. a. O. Ergänzungsheft zu I—IV S. 4.]

Bronzen Nr. 768), dessen Arbeit keineswegs etruskischen Charakter verrät und wohl unteritalisch-griechisch ist. Er zeigt nicht weniger als sechs liegende Löwenstatuetten verwendet, außerdem wie an der Hydria von Grächwyl Schlangen, schreitende Kühe und Pferdeprotomen, endlich Palmetten und unten Löwenklauen. Das ganze Gerüste ist bloß aus Stabwerk hergestellt. Daß dieser Dreifußtypus, der allerdings in Etrurien im fünften Jahrhundert besondere Ausbildung 69 erhielt und dagegen auf griechischen Monumenten (Vasen u. dgl.) nie dargestellt zu sein scheint, gleichwohl ein alter vom Orient überkommener ist und auch in Griechenland nicht ganz ungebräuchlich war, können wir verschiedenen Tatsachen entnehmen; wie denn die Grundform bereits an einem altbabylonischen Dreifuß erscheint (Longpérier, Mus. Nap. III, Taf. 1) und offenbar importierte Exemplare des Typus in dem großen praenestiner (Mon. d. Inst. X, 31[a], 2) und dem Grabe Regulini-Galassi (Mus. Greg. I, 57) erscheinen und endlich Cypern ein Exemplar von freilich späterem griechischem Charakter (Cesnola-Stern, Cypern Taf. 70) geliefert hat.[1] Da wir in Olympia fast alle die einzelnen Teile[2] besitzen, um einen Dreifuß etwa wie den von Metapont zusammenzusetzen [vgl. IV Taf. 49c], so ist alle Wahrscheinlichkeit, daß der Typus auch in der Altis existierte.

Noch mehr als der Greif ist bekanntlich der Löwe das Lieblingstier der hier besprochenen „orientalischen“ Dekoration.[3] Reste von sehr altertümlichen aus Blech getriebenen Köpfen wurden schon oben [S. 387] erwähnt und vermutet, daß sie teilweise als Schmuck der Kratere dienten; erhaltener Rand und darin befindliche Nagellöcher an einem Exemplare zeigen indess, daß auch die auf eine Fläche befestigten getriebenen Löwenmasken in der Altis bekannt waren, bekanntlich ein ebenso altes als beliebtes Motiv.[4] — Auch in getriebenen alten Reliefs erscheint der Löwe mehrfach; so namentlich in dem Ausgrab. Bd. II, Taf. 31 [IV, 695] abgebildeten, das den Vorderteil eines Löwen nebst einem vegetabilischen Ornamente[5] zeigt; fast genau dasselbe Ornament und dasselbe Motiv des auf den Hinterbeinen aufrecht stehenden Löwen finden wir auf einem getriebenen Bronzerund des Grabes Regulini-Galassi, nur daß sich hier zwei Löwen gegenüberstehen (Mus. Greg. I, 15, 3. 4); auch andere Bronze-70 bleche desselben und gleichzeitiger Gräber zeigen jenen stehenden Löwen.[6] —

[1] [Vgl. dagegen Furtwängler, Sitzungsber. der K. Bayer. Akad. 1899 S. 422.]

[2] Auch von Rundstäben und ähnlichen Palmetten sind Reste erhalten.

[3] Vgl. E. Curtius, Über Wappengebr. 1874, S. 99.

[4] Vgl. die Löwenmaske aus Goldblech von Mykene (Schliemann S. 244, Nr. 326); ferner die Löwenmaske in der Mitte von Metallschilden, welche im Tempel der Stadt Arsissa in Armenien als Anatheme aufgehängt sind, dargestellt in einem assyrischen Relief vom Ende des achten Jahrhunderts, die Einnahme jener Stadt durch König Sargon enthaltend (Botta, Mon. de Ninive, Taf. 140. 141); endlich die Löwenköpfe in dekorativen Rundschilden aus etruskischen Gräbern (z. B. Mus. Greg. I, 38, 3—5).

[5] Fälschlich von G. Hirschfeld a. a. O. S. 12, Nr. 5 „Thymiaterion“ genannt.

[6] Mus. Greg. I, 15, 6 und ebenso Mon. d. Inst. XI, 2, 9; Mus. Greg. I, 17, 1; 38, 7.

Die Altis lieferte ferner noch einige feine Blechstreifen mit flachgetriebenem Relief, das Reihen schreitender Löwen nach rechts in sorgfältiger Ausführung, doch in etwas jüngerem Stile als das vorige Stück, zeigt [IV, 697]. — Als Gefäßschmuck diente ein trefflicher gegossener Löwe mit platter, etwas konkaver Rückseite (abgebild. Ausgrab. Bd. IV, Taf. 24, 2 [IV, 969]), der in vollendet altgriechischem Stile ein ursprünglich ebenfalls orientalisch-phönikisches Motiv wiederholt, nämlich den aufgerichtet umblickenden Löwen.[1]

Das vegetabilische Hauptmotiv, das die besprochene, innerhalb der Vasenmalerei zuerst durch jene melischen und rhodischen Vasen repräsentierte, altgriechische Kunst vom Orient aufnahm, ist der ägyptische Lotos. Olympia hat namentlich ein prächtiges Bronzeblechband geliefert mit einer Lotosblüten- und Knospenreihe (von 0,08 Höhe) der Art, wie sie die altkorinthischen Vasen zeigen [IV, 755]. Zu erwähnen sind hier auch mehrere gegossene Henkel (z. B. Inv. Nr. 490; 6884 [zu IV, 911]), die von einer Lilien- oder Lotosblüte bekrönt sind; ein ganz gleicher Henkel stammt aus Curium auf Cypern (Cesnola-Stern, Taf. 71; wenig verschieden Taf. 66, 2) und cyprisch ist auch eine Steinschale mit ebenso verziertem Henkel in Berlin (Cypr. Nr. 257); ein Henkel des großen praenestiner Grabes fügt zu der Blüte noch zwei Stierköpfe (Mon. d. Inst. X, 32, 4).

Eine gewöhnlich weniger beachtete Tatsache ist es, daß zu den Hauptmotiven der hier betrachteten Dekoration auch menschliche Köpfe und namentlich Masken gehören. Absehend von einigen sehr alten Beispielen wie dem maskengezierten babylonischen Dreifuße im Louvre (Longpérier, Mus. Nap. III, Taf. 1, 3) oder der Maske an einem mykenischen Tongefäße (Schliemann, Myk. S. 77 Nr. 81) u. a., will ich hier nur hervorheben, was mir das Interessanteste dünkt, daß eine unbärtige menschliche Maske nicht nur in der phönikischen, sondern auch der sich anschließenden altgriechischen Metallindustrie bis gegen 71 das sechste Jahrhundert durchaus herrscht und die Stelle der später erst auftretenden Medusenmaske vertritt.[2] Der Grabtypus Regulini-Galassi kennt die letztere noch nicht, wohl aber die menschliche Maske und ganz kleine Köpfe.[3] Etwas weiter zurückgreifend erwähne ich die Masken an einer der phönikischen Bronzeschalen von Nimrud:[4] der an diesen erscheinende spezielle Typus mit seiner ägyptisierenden Haartour ward nun von der ältesten griechischen Metallarbeit übernommen und erscheint mit geringen Modifikationen an dekorativen

---

[1] Die Bronzeschale von Nimrud (bei Layard, Mon. of Nineveh II Taf. 64) zeigt einen Mann zwischen zwei solchen Löwen; die griechische Münze bei Mionnet, Taf. 41, 6. 7, zeigt das Motiv als einen im Fliehen umblickenden Löwen, welche Auffassung auch für die olympische Bronze möglich wäre.

[2] [Roschers Lexikon der Myth. I S. 1702.]

[3] Maske in Goldschmuck, Mus. Greg. I, 85, 6; auch die der praenestiner Silbercista, Mon. d. Inst. VIII, 26, ist noch keineswegs Gorgonenmaske; ganze Köpfe in Gold Mus. Greg. I, 76 und Mon. d. Inst. X, 31, 6. 7; 31*a*, 1.

[4] Layard, Mon. of Nineveh II Taf. 61*B*.

getriebenen Gegenständen, wie scheint vorwiegend des siebenten Jahrhunderts, auf Rhodos,[1] in Megara,[2] Lydien,[3] ferner dem großen praenestiner Grabe[4] und an dem völlig in diese Reihe gehörenden Prachtstücke von Tegea im Berliner Museum (Benndorf, Gesichtshelme und Masken, Taf. 17), das nichts anderes als ein von jener typischen Maske gefüllter dekorativer Rundschild ist, endlich in Dodona[5] und in Olympia, wo zwei derartige aus Bronzeblech gehämmerte Masken zu Tage kamen, die nur in der Haartour etwas vom ursprünglichen Typus abweichen;[6] zu einer dritten von noch selbständiger archaisch-griechischem Typus haben wir die gegossene Bronzeform gefunden, deren Ausguß Ausgrab. Bd. IV, 72 Taf. 26*a* [IV, 88], abgebildet ist. Als Gefäßschmuck blieben diese weiblichen Masken, besonders in Etrurien an Bronzehenkeln[7] und Buccherovasen, lange beliebt.

Auch kleine vollständige unbärtige Köpfe dekorativen Zweckes, unten mit zapfenartigem Einsatze und von sehr altertümlich roher Bildung kommen in Olympia vor;[8] auch aus Mergelkalk wurde ein derartiges weibliches Köpfchen gefunden (erwähnt Archäol. Ztg. 1879, S. 41 [IV, 89]).

Indem wir hier die Betrachtung der ältesten sicher griechischen Metallindustrie in ihrem Anschlusse an die orientalische verlassen, fügen wir noch einiges hinzu über Reste von Bronzegefäßen in Olympia, die der Zeit der selbständig entwickelten griechischen Kunst anzugehören scheinen. — Trotz der zahlreichen gegossenen Henkel fehlt doch in Olympia fast ganz die namentlich in Etrurien zahlreich vertretene Gattung von archaischen, figürlich reich verzierten Henkeln, die zu einhenkligen Ausgußgefäßen gehörten. Dieselben scheinen in Etrurien nach den Funden erst ins fünfte Jahrhundert zu gehören und repräsentieren mit den gleichzeitigen archaischen Kandelabern die selbständig entwickelte etruskische Bronzeindustrie. Das beliebteste Motiv jener etruskischen Henkel, die vorspringenden Köpfe oder ganze Vorderteile von Löwen, kommt indess auch an einigen olympischen Henkeln vor (z. B. Inv. Nr. 7226 [IV, 895]).

Häufiger ist in Olympia eine streng stilisierte Palmette am Ansatz der Henkel. Namentlich gehört hierher eine in der Altis ungemein häufig gefundene

[1] Goldschmuck aus Camirus: Revue archéol. 1863, Taf. 10; Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I S. 789.

[2] Goldenes Medaillon aus einem Grabe: Daremberg et Saglio a. a. O. S. 788, Fig. 934.

[3] Bull. de corr. hell. 1879, Taf. 4.

[4] An zwei Bronzeschalen: Annali d. Inst. 1879, Taf. C, 1. 2.

[5] Carapanos, Dod. Taf. 11, 2 an einem durchgehenden Stabe; etwas später und mit anderer Haartour Taf. 44, 1. 2.

[6] Die eine (Inv. Nr. 3202 [IV, 690]) zeigt noch das Stück eines über dem Kopfe ansetzenden Blechhenkels, die andere ist abgebildet in Ausgrab. Bd. IV, Taf. 24, 3 [IV, 691]; der federartige Kopfschmuck ist zu vergleichen mit dem sehr ähnlichen, den die Frauen der melischen Vasen (Conze, Mel. Thongef. Taf. IV, Vign. S. V) tragen.

[7] Schönes altes Beispiel in Berlin (Friederichs, Bronz. Nr. 1408).

[8] Besonders Inv. Nr. 5781 und 7378 [IV, 87]; der Kopftypus verwandt der Ausgrab. Bd. IV, Taf. 21 rechts oben abgebildeten Figur [IV, 949], die vielleicht auch hierher zu ziehen ist.

Gattung von Attachen, die unten in eine Palmette auslaufen und oben mit einer Öse versehen sind, in welcher sich ein besonders gearbeiteter Griff bewegt. Ein der olympischen Gattung vollkommen gleiches, nur sehr geringes, fast rohes Exemplar ist in Dodona gefunden und abgebildet bei Carapanos, Dod. Taf. 47, 6. Das relative Alter dieser Attachen erhellt daraus, daß sie immer angenagelt, nicht angelötet waren, wie einige besser erhaltene Stücke zeigen, befanden sie sich an großen, aus Blech getriebenen Kesseln oder Schüsseln. Wir bekommen somit neben den Dreifüßen und Krateren den dritten Typus von Bronzekesseln in Olympia.

Auch die Henkelansätze in Gestalt eines einfachen Efeublattes mit drei Nietlöchern (z. B. Inv. Nr. 4288) scheinen noch alter Zeit anzugehören. 73

Ebenso einige vollständige Schlangen, die offenbar als Henkel dienten und ins Gefäß blickten (Inv. Nr. 5047 [IV, 907] u. 5165 [IV, 906]); auch mehrere Fragmente von Schlangen, namentlich Köpfe können zu Henkeln gehört haben. Das Antiquarium in München besitzt einen altetruskischen Henkel, an dessen beiden gegenüberliegenden Enden je ein Schlangenhals herausspringt; der Henkel selbst ist spiralförmig gedreht; derartige gewundene Henkel sind an altetruskischen gehämmerten Blechgefäßen auch sonst zu beobachten; auch manche im Norden gefundenen Gefäße zeigen dieselben (z. B. Archaeologia 36. II. Taf. 26, 1 aus Mecklenburg; v. Sacken, Grabf. von Hallstatt, Taf. 23, 7). In Olympia kommen zwar ebenfalls Stücke vor, die sich hierherziehen lassen, häufiger ist daselbst jedoch eine Art ebenso gewundener doch gerader Stäbe mit nach den entgegengesetzten Seiten ausgebogenen und mit Nietlöchern versehenen Enden; ein mit den olympischen identisches Stück ist, als in Dodona gefunden, bei Carapanos, Dod. Taf. 53, 13 abgebildet. Über die ungefähre Art der Verwendung derselben und ihr relatives Alter ist ein primitiver Sessel aus einem alten Grabe bei Chiusi (Annali d. Inst. 1878, Taf. *Q*) und der Untersatz eines Gefäßes aus Hallstatt (v. Sacken, Grabf. Taf. 24, 2) belehrend.

Unter den unverzierten Henkeln, deren Ansätze durch Nieten befestigt sind, nenne ich noch die zahlreichen beweglichen Schüsselhenkel, die ebenso bereits in Niniveh (Nimrud, s. Layard, Discoveries in the ruins of Nin. and Bab., Lond. 1853, S. 183) ferner in Dodona (Carapanos, Taf. 46, 9) und sehr ähnlich in altchiusinischen Gräbern, wahrscheinlich vom Ende des siebenten Jahrhunderts (Mon. d. Inst. X, 39*a*, 6; Annali 1878 Taf. *Q*, 2), gefunden wurden.

Ferner ist aus Olympia zu erwähnen ein vortrefflich erhaltener Eimer mit schmucklosem, aber sehr praktisch zum Anfassen, Aufhängen und Umlegen eingerichteten Bügelhenkel [IV, 868]; zahlreiche Fragmente zeigen, daß diese Eimergattung, die sich von den aus andern Funden römischer Zeit bekannten wesentlich unterscheidet, einst häufig war in der Altis. Ganz gleiche Henkel (unbekannten Fundorts) befinden sich übrigens im Museum in Neapel. 74

Aus getriebenem Blech und mit genieteten Henkeln hat Olympia endlich noch einige kleinere Gefäße, Lekythen und Näpfe, geliefert.

Zahlreich sind ferner gewisse Formen von zum Anlöten bestimmten Henkeln; es herrschen darunter einige auch in Dodona (Carapanos Taf. 45, 5 und 47, 8) gefundene Formen vor. — Ziemlich selten ist in Olympia eine hierher gehörige Henkelart, die indess dadurch interessant ist, daß sie in ganz ungewöhnlicher Menge auf der Akropolis in Athen gefunden wurde;[1] es ist ein zweiteiliger schmuckloser, meist oben mit einem Knopfe versehener Horizontalhenkel, der auch an älteren Tongefäßen sich findet (so an der korinthischen Schale, Mon. d. Inst. X, 52, 6 und an dem altetruskischen Gefäße, Annali 1878, Taf. R, 1 [IV, 926]).

Endlich ist hervorzuheben, daß jene primitive Gattung von Bronzeblechgefäßen, deren Bauch selbst aus zwei oder mehreren Teilen zusammengenietet ist (z. B. Mon. d. Inst. X, 39*a*, 4*a*), und welche in Etrurien wenigstens in den Gräbern des siebenten und sechsten Jahrhunderts durchaus üblich sind und von da auch nach dem nördlicheren Europa gelangten (z. B. v. Sacken, Grabf. von Hallst., Taf. 23, 1. 2), daß diese weder in Olympia, noch sonst in Griechenland vorkommen. Selbst die Bronzegefäße der ältesten mykenischen Gräber bieten keine Analogien und sind schon viel weiter in der Technik (vgl. besonders Schliemann, Myk. S. 314, Nr. 436). Es erhellt hieraus, wie langsam die einheimische etruskische Bronzeindustrie sich entwickelte, eine Bestätigung dafür, daß wir die vor das fünfte Jahrhundert fallenden Bronzen Etruriens, sofern sie sich nicht unzweifelhaft, wie jene Gefäße, als etruskisch kennzeichnen, für phönikischen oder griechischen Import ansehen dürfen.

In der Tat scheint Etrurien erst im fünften Jahrhundert eine selbständige Blüte in der Bronzeindustrie entwickelt zu haben. Hierher gehören als Haupterzeugnisse jene prächtigen Kandelaber (vgl. Friederichs, Berlins ant. Bildw. II, S. 169 ff.), die ohne Zweifel unter den Tyrrhenischen *λυχνεῖα* zu verstehen sind, die bereits Pherekrates erwähnt (Athenaeus 15, p. 700, *c*) und die also nach Athen exportiert wurden (wie die Trompeten nach Soph. Ai. 17). Daß dieser Export indess nur in geringem Maße stattgefunden haben kann, lehren die Funde, 75 die bis jetzt noch keine etruskische Bronze auf griechischem Boden gebracht haben. Eine merkwürdige Tatsache ist indess, daß in Olympia überhaupt gar keine Kandelaber oder Leuchter zu Tage gekommen sind; dieselben können also nur in vereinzelten Exemplaren in der Altis existiert haben. Aus Dodona ist nur ein kleiner Leuchter mit Weihinschrift aus dem vierten oder dritten Jahrhundert v. Chr. bekannt (Carapanos Taf. 25, 3), der vom etruskischen Typus völlig abweicht; näher steht letzterem ein cyprischer von Curium (Cesnola-Stern, Cypern, Taf. 70, 3).

Auf jene Frage nach dem Verhältnisse der etruskischen zur griechischen Bronzeindustrie werden wir zurückgeführt, wenn wir, die Betrachtung der Ge-

[1] [A. de Ridder, Bronzes trouvés sur l'Acropole Nr. 203.]

fäße in Olympia fortsetzend, uns zu gewissen Figuren wenden, die als Griffe von Pfannen dienten. Es sind nackte Jünglinge mit erhobenen Armen und lang in den Nacken fallenden Haaren; zwei derselben sind abgebildet Ausgrab. Bd. IV, Taf. 22, 2. 3 [IV, 83 ff.]; an dem einen ist noch der ganze Ansatz an die Pfanne in Palmettenform erhalten. Außerdem ist noch der Oberkörper eines gleichen (Inv. Nr. 5195 [zu IV, 86]) und das Fragment eines vierten gefunden worden, an dem der Pfannenansatz mit zwei Schafen verziert ist (Inv. Nr. 4868 [IV, 85]). — Zunächst bemerke ich, daß diese Figuren ohne Zweifel aus einer Fabrik stammen, obwohl die genauere Betrachtung kleine stilistische Verschiedenheiten unschwer erkennen läßt. Sicher derselben Fabrik entstammt ferner ein vollkommen übereinstimmendes Exemplar aus Dodona (Carapanos Taf. 12, 3).[1] Genau dieselben Figuren finden wir aber auch in Italien: mehrere Exemplare sind in Neapel, darunter eines mit den Schafen am oberen Ansatze (abgebildet bei Inghirami, Mon. etr. VI, Taf. *O*), ein weiteres ist im etruskischen Museum zu Florenz, und aus Italien stammen ein Exemplar in Karlsruhe [Schumacher, Bronzen 489], eins im Haag (abgebildet Berichte der sächs. Gesellsch. 1860, Taf. I) und eines im Berliner Museum (Friederichs, Berl. ant. Bildw. II, Nr. 584*d*), die letzteren drei alle mit den beiden Schafen oben; an einem zweiten Berliner Exemplare stimmt dagegen die Gravierung der Palmette ganz mit dem einen olympischen überein; doch da, wie ich mich überzeugt habe, die Patina modern ist,[2] so ist es nur als eine genaue Kopie eines antiken Originals zu betrachten, dessen Aufbewahrungsort mir unbekannt ist. 76

Diese in Italien gefundenen Exemplare unterscheiden sich von den aus Griechenland stammenden nicht mehr, als die letzteren unter sich verschieden sind. Namentlich ist nirgends die Einmischung von etwas speziell Etruskischem zu bemerken.[3] Für die Datierung dieser Figuren ist wichtig, daß ein Exemplar, das ich zwar nicht selbst gesehen, das aber der Beschreibung nach offenbar hierher gehört, in der Schicht des Bauschuttes des Parthenon gefunden wurde (Roß, Arch. Aufs. I, 111), mithin älter ist als Ol. 80; gleichwohl werden dieselben dem Stile nach kaum viel vor das fünfte Jahrhundert fallen und wir konstatieren damit die Tatsache der Importation griechischen Bronzegerätes nach Italien in der angedeuteten Zeit.

Wenn Friederichs, a. a. O. S. 141, jegliche nicht rein dekorative Bedeutung der vorliegenden Figuren ablehnt, so kann ich ihm nicht beistimmen; die den

[1] Abweichend durch die kurzen Hosen und die breiteren Formen ist die sonst ebenfalls hierher gehörige Figur a. a. O. Taf. 12, 1. — Mit ihr ist wegen der Hosen zu vergleichen die Pfannenfigur aus Olympia, Ausgrab. Bd. III, Taf. 24, 7 [IV, 86].

[2] Auch Friederichs, Berlins ant. Bildw. II, Nr. 1478, bezeichnet dieselbe als verdächtig.

[3] Dagegen darf eine andere Berliner Figur (Friederichs a. a. O., Nr. 1479) als sicher etruskische Umbildung des vorliegenden Typus angesehen werden.

meisten Exemplaren eigentümlichen Schafe lassen sich unmöglich als rein ornamental fassen; dazu kommt, daß der Jüngling immer unbärtig und mit langen Haaren und einer Binde versehen ist. Der Typus ist ohne Zweifel für Apollo geschaffen und zwar als Beschützer der Heerden, als Karneios oder Nomios, und der Fabrikationsort wird eine der Kultusstätten dieses Gottes gewesen sein.

Unter den Griffen von pfannenförmigen Gefäßen in Olympia, erwähne ich noch einen mit feingravierten Palmetten (Inv. Nr. 7094 [zu IV, 925]), da er in einem fast ganz gleichen Exemplare in Dodona vorgekommen ist (Carapanos Taf. 46, 1); endlich hat Olympia auch den wohl späterer Zeit angehörigen kannelierten, in einen Widderkopf auslaufenden Typus (vgl. Caylus, Rec. d'ant. I, 92, 4) geliefert [IV, 1280], der ebenso in Italien, ja auch im Norden gefunden wird (z. B. Friederichs a. O., Nr. 1475 aus Potsdam).[1]

77 Wir schließen an den Überblick der Gefäße den der Waffenfunde in der Altis [IV, S. 153 ff.].

Voran ist eine größere Anzahl wohlerhaltener Helme zu nennen [IV S. 166 ff.], die zu einem guten Teile indess nicht in den deutschen Ausgrabungen, sondern im Alpheiosschlamme von den Bauern gefunden wurden.[2] Dieselben gehören alle der sog. korinthischen Art mit festen Backenschirmen an; auffallend ist, daß bei keinem derselben die Spur eines Helmbügels erhalten ist, wie sich denn auch nie Fragmente gefunden haben, die sich Helmbügeln zuschreiben ließen. Im übrigen sind auch Fragmente dieser Helme sehr zahlreich; sie lassen häufig eine eigentümliche Technik erkennen, indem über eine mittlere Schicht außen und innen je eine feinere geschmiedet ist; am Prorrhinidion pflegen diese Schichten ihre größte Dicke zu erreichen (bis 9 mm).

Daß in Olympia indess auch die andere Helmgattung mit beweglichen Backenschirmen existierte, beweisen mehrere Paragnathiden der Form, wie die in Dodona gefundenen, bei Carapanos Taf. 55, 5. 6.

Ganz singulär scheint bisher ein im Prytaneion gefundener Helm zu sein (Inv. Nr. 6935 [IV, 1030]), der spitz zulaufende feste Backenschirme, doch kein Prorrhinidion zeigt; oben laufen zwei erhöhte Streifen hin, wofür ich nur einen Helm aus Hallstatt (v. Sacken, Grabf. Taf. 8, 5) vergleichen kann.[3]

Ungemein zahlreich sind ferner die ehernen Lanzenspitzen [IV S. 173 ff.], und zwar herrscht unter ihnen merkwürdigerweise eine sonst ungewöhnliche Form, nämlich die vierkantige vor; dieselbe läßt sich indess durch einige Inschriften als im fünften Jahrhundert in Lakedämon (Arch. Ztg. 1875 S. 181, 3 [V, 247]), in Sikyon (ebendas. 1878 S. 140, 181 [V, 245]), wahrscheinlich in Korinth (ebendas. 1879 S. 160,

[1] [Vgl. Zahn im Arch. Anzeiger 1909 S. 559.]

[2] Vgl. Dodwell, Class. tour II, 330, wo zwei Exemplare abgebildet sind; ferner Ausgrab. Bd. I, Taf. 21 [V, 249. 250].

[3] Nach v. Sacken a. a. O. S. 43, Anm. 1, soll ein ähnlicher Helm im Museo Gregoriano existieren.

310 [V, 699]) und endlich in Thurioi (ebendas. 1879 S. 149, 299 [V, 254 ff., oben S. 272]) gebräuchlich, nachweisen. Vier Blätter pflegen den runden Schaft in das Viereck der Spitze überzuleiten (Ausgrab. Bd. I, Taf. 21 [IV, 1052]). — Doch auch die gewöhnliche zweikantige blattförmige Lanzenspitze ist nicht selten; sie ist die von den ältesten Zeiten her gebräuchliche (Ägypten, mykenische Gräber, Assyrien usw.) und nur sie kann bei dem homerischen Epitheton *ἀμφίγυος* vorgeschwebt haben. Auch bei den Etruskern scheint nur sie gebräuchlich gewesen zu sein, und dasselbe gilt vom ganzen nördlichen Europa (vgl. Sophus Müller, Die nordische Bronzezeit S. 21). 78

Häufig sind auch die Saurotere, meist von einer bestimmten, durch einfache Schönheit ausgezeichneten Form (s. Ausgrab. Bd. II, Taf. 31; die einfachere Form auch in Etrurien: tomba del guerriero Mon. d. Inst. X, 10, 5 [IV, S. 176 ff.]).

Pfeilspitzen aus Bronze sind ebenfalls sehr zahlreich und zwar sowohl dreikantige, als blattförmige, die letzteren meist mit Widerhaken versehen (vgl. Friederichs a. a. O. S. 238 [IV, S. 177 ff.]).

Merkwürdig ist indess, daß Olympia bis jetzt noch fast gar kein Schwert geliefert hat,[1] während in Dodona solche sowohl aus Bronze als aus Eisen gefunden wurden (Carapanos Taf. 57, 1—3). Auch von Messern sind nur zweie bis jetzt gefunden.[2]

Von Panzern wurden mancherlei kleinere Stücke, namentlich aber ein guterhaltener Rückenteil gefunden, wo indess nur der Kontur der Schulterblätter von erhöhten Streifen umgeben ist, ohne sonstige Angabe von Muskulatur [IV, 979; vgl. S. 153 ff.].

Streng und fein pflegt die letztere an den ziemlich häufigen Beinschienen ausgedrückt zu sein [IV S. 159 ff.], unter denen die mit Inschrift versehene (Arch. Ztg. 1879, S. 160 Nr. 309 [IV, 990. V, 703]), nach Fundstelle und Paläographie in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts gehörige, besonders hervorragt; die mit feinem Geschmacke in Relief angebrachte Verzierung einer Schlange mit aufgesperrtem Rachen wiederholt sich an einem andern fragmentierten Exemplare.

Hier ist zu erwähnen, daß aus der Sammlung Komnos sich in Berlin ein angeblich in Olympia gefundenes Stück befindet, das nicht wohl etwas anderes als eine Armschiene[3] gewesen sein kann; dieselbe ist am oberen Ende mit einer getriebenen archaischen Medusenmaske,[4] an den beiden unteren Enden mit Pantherköpfen geziert [IV zu 1001]. Zum Vergleiche läßt sich eine ebenfalls in Berlin 79

[1] Durch G. Treu erfahre ich von einem Eisenschwerte aus dem dritten Jahre, 0,47 lang [vgl. IV S. 72. 179].

[2] Das eine ward beim Zeusaltare in großer Tiefe gefunden; es ist 0,32 lang, doch nur aus dünnem Bronzeblech geschnitten, also nur zum Gebrauche als Votiv bestimmt; es ist einfach zweischneidig; das andere, von dem ich durch G. Treu erfahre, ist ebenfalls zweischneidig mit Rippe in der Mitte: der Griff endet in einen als vierseitige Pyramide gestalteten Knauf; Länge nur 0,135 [IV S. 179].

[3] Als solche von G. Treu erkannt.

[4] Ein ähnliches Stück aus der Krim: Ant. du Bosph. Cim. Taf. 28, 7.

(Friederichs a. a. O., Nr. 2164) befindliche archaische Bronzestatuette heranziehen, ein Krieger, der am rechten Unterarme eine unzweifelhafte Armschiene trägt. Der Stil der Figur ist keineswegs direkt etruskisch, er dürfte eher unteritalisch-griechisch sein. Ebenso erinnert der Stil jener olympischen Armschiene auffallend an die aus Unteritalien stammende Pferdebrustrüstung mit Gorgonenmaske im Museum von Neapel (Armi greche Nr. 52. 53).[1]

Eine Anzahl vortrefflicher Schilde aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. wurde uns durch einen merkwürdigen Fund im Januar 1879 gebracht [IV S. 162 ff.]. Als wir nämlich den antik aufgeschütteten, das Stadion im Süden begrenzenden und einst den Zuschauern dienenden Wall mittelst eines Grabens durchschnitten, fanden sich unter der Spitze des Walles, in der größten Tiefe nahe beieinander, nicht weniger als sieben zum Teil vollständig erhaltene Schilde.[2] Dieselben bestanden jedoch leider aus ganz dünnem Blech, das durch Oxydation völlig bröckelig geworden war; in Folge dessen und bei dem Mangel geeigneter technischer Maßnahmen zerfielen die Schilde sämtlich beim Herausnehmen in winzige Stückchen. Sie erschienen kreisrund, zeigten sich jedoch bei genauerer Messung als leicht elliptisch und hatten c. 0,80—1,00 Durchmesser. Im übrigen entsprach die Form genau den Rundschilden der griechischen Vasenbilder und dem in einem Volcenter Grabe gefundenen im Museo Gregoriano I, 21; die Schildwölbung war einfach glatt, und erhob sich 1—2 cm über den umgebenden Rand, welcher mit feinem gepreßtem Flechtornamente verziert war, genau demselben das wir an einigen später zu besprechenden feinen Reliefs (Ausgrab. Bd. IV,
80 Taf. 25b [IV Taf. 39]) bemerken; nur einmal zeigte der Rand statt jenes Flechtwerks feine gepreßte Punkte. Das Stück eines ganz gleichen Schildrandes mit Flechtwerk wurde in Dodona gefunden (Carapanos Taf. 49, 20, von Heuzey S. 234 richtig erkannt), ein anderes im Berliner Museum stammt aus Platää. — Die teilweise erhaltenen Handhaben entsprechen denen des oben genannten etruskischen Schildes (Mus. Greg. I, 21, 3).

Der eine der, offenbar derselben Zeit angehörigen, Schilde trägt nun die Inschrift *Τἀργεῖοι ἀ[νέθεν* . . . in dem fünften Jahrhundert angehörigen Schriftzügen (Arch. Ztg. 1879 S. 149 Nr. 297 [oben S. 271]). Da diese Schilde der extremen Dünnheit des Bleches und der Feinheit der Ornamentation wegen gewiß keine wirkliche Kriegsbeute der Argiver, sondern für den Votivzweck gearbeitete Stücke sind, so werden sie auch in Argos gemacht sein. Argos war aber bekanntlich berühmt gerade durch die Fabrikation der kreisrunden Schilde, und zwar, da man den Argivern sogar die Erfindung derselben zuschrieb, offenbar von Alters her.

Kleinere Fragmente solcher argivischer Schilde, namentlich von dem mit Flechtwerk verzierten Rande, sind noch zahlreich in der Altis zerstreut zu Tage

[1] Von dem neuerdings stattgehabten Funde zweier Knöchelschienen erfahre ich durch G. Treu [IV S. 160].

[2] Vgl. Arch. Ztg. 1879, S. 41.

gekommen. Von einigen dieser Stücke konnte ich konstatieren, daß sie unter dem Bauschutte des Zeustempels gefunden wurden. Die Fabrikation jener argivischen Schilde war also vor der Mitte des fünften Jahrhunderts bereits im Gange. Sie scheinen nach den Funden (Olympia, Dodona, Platää) in Griechenland weitverbreitet gewesen zu sein.

Wie diese Schilde, so sind ohne Zweifel auch die übrigen in Olympia gefundenen Waffen im Ganzen als Weihgeschenke aufzufassen. Auch sie scheinen im allgemeinen nur der älteren Zeit anzugehören.

Im Anschlusse an die Waffen erwähne ich, daß jene ebenso bekannten als unerklärten, mit Vorsprüngen versehenen Ringe oder hohlen Zylinder, die überall in Italien und dem Norden Europas vorkommen (bei Friederichs, Berl. ant. Bildw. II, S. 247 als „Streitkolben“ aufgeführt; vgl. Lindenschmit, Altert. I, 8 Taf. 2), auch in Olympia nicht selten sind (ebenso in Dodona ein Exemplar dieser Art: Carapanos Taf. 50, 24 [IV, 1246 ff.]).

Athletisches Gerät ist nur in geringer Zahl in Olympia zu Tage gekommen; es sind einige Strigeln und einige Bronzedisken; letztere sind nach dem allgemeinen Brauche in der Mitte am dicksten [IV S 179]. Die älteren Disken Olympias 81 waren wohl in der Regel aus Stein, wie einige noch erhaltene Exemplare zeigen, die aus einem rötlichen oder grünlichen granitartigen Materiale bestehen, das in der Gegend Olympias unbekannt ist. Aus ähnlichem Steine sind zwei Haltere erhalten, wovon der eine die alte in der Arch. Ztg. 1879, S. 158 Nr. 305 publizierte Inschrift trägt; es ist der Name des Weihenden [IV zu 1101. V, 720].

Ganz vereinzelt ist eine durch die Inschrift als Eigentum des Zeus bezeichnete Feuerzange aus Bronze, die dem allgemeinen Schriftcharakter nach noch in ältere Zeit gehört (Inv. Nr. 5895 [IV, 1196], Inschrift ΔΙΟ = *Διό*[*ς*]).

Eine aus inschriftlichen Tempelinventaren wohlbekannte Gattung von Weihgeschenken sind die Fingerringe [IV S. 186 ff.]. Auch solche fanden sich in der Altis, indess nur aus Bronze. Hervorragend ist darunter ein unter dem Bauschutte des Zeustempels zu Tage gekommener Ring mit auf beiden Seiten eingegrabener feiner archaischer Zeichnung, einen Eber und einen Löwen darstellend [IV, 1191]. Außerdem sind noch etwa sechs Ringe mit gravierten Darstellungen, wovon einer mit dem thronenden Zeus [IV, 1185] und zahlreiche ohne Gravierung erhalten.

Eine besondere Untersuchung, die von bedeutendem metrologischem Interesse sein dürfte, beanspruchen die zahlreichen (etwa 60—70) in der Altis gefundenen Gewichtsstücke aus Bronze oder Kupfer, da sie großenteils älter zu sein scheinen, als die bisher aus Griechenland bekannten [V S. 801 ff.]. Dieselben sind in der Regel als dem Zeusheiligtume gehörig bezeichnet mit *Διός*; diese Inschrift ist meist graviert, in späterer Zeit auch in Relief gegossen; die ältesten zeigen ▷IOS, die große Mehrzahl ΔIOΣ, mitunter mit Beifügung einzelner Buchstabenzeichen, wie A oder X oder O. Seltsam und wie es scheint weder als Zahlzeichen noch sonst leicht zu erklären ist der auf fünf Exemplaren vor-

kommende Beisatz ΚΑΛ und der auf anderen fünf vorhandene ΚΛΑ. (Zwei Gewichte abgebildet Ausgrab. Bd. I, Taf. 21, 4. 7 [V S. 815 ff.].) — Einige wenige Gewichte relativ späterer Zeit zeigen einen Adler mit einer Schlange in Relief; hier dringt auch erst der Rhotacismus ein in der Beischrift ΔΙΟΡ ΟΛΥΜΠΙΩ (Inv. Nr. 3150 [V S. 822 Nr. 214]). Diese Gattung entspricht in ihrem Äußern den in Mon. d. Inst. 82 IV, Taf. 45 und bei Schillbach (Zur griech. Gewichtskunde, Winckelm.-Progr. 1877) zusammengestellten, mit Beischrift und Wappen in Relief versehenen, hauptsächlich athenischen Bleigewichten.

Hier erwähne ich auch die zahlreichen Marken aus Bronzeblech, die meist mit einem Loche zum Anhängen versehen sind; die Beischriften sind auf wenigen eingraviert, auf den meisten in Relief angebracht und zwar auf der einen Seite FA, d. h. *Fαλείων* und auf der andern ΔΙ, d. h. *Διός*, neben einem kleinen Blitze. Die Marken und damit ihre Träger sind also ebenso mit der Stadt Elis wie mit dem Zeusheiligtume verknüpft. Es kann kein Zweifel sein, daß jene Träger die Mitglieder der *Ὀλυμπικὴ βουλή* waren. Bestätigt wird dies vor allem dadurch, daß weitaus die meisten jener Marken in der Nähe oder in jenem großen Gebäude gefunden wurden, das sich als das Buleuterion herausgestellt hat. Zwei verschiedene Mitgliederzahlen, doch aus der Zeit nicht vor dem zweiten Jahrhundert v. Chr., lernen wir aus zwei besonders sorgfältigen Stücken mit in Silber eingelegten Buchstaben kennen; das eine ist von Weil in der Arch. Ztg. 1878, S. 180 Nr. 213 [V, 713] veröffentlicht, mit der Zahl 175, das andere, im Buleuterion selbst gefundene (Inv. Nr. 5686) zeigt auf dem Avers FA, auf dem Revers ΡΠ/Α, also die Zahl 181. Das Schwanken der Buchstabenform Α und Α sowie die Form Π weisen dies Exemplar wohl noch dem zweiten Jahrhundert v. Chr. zu.

Ich füge noch bei, daß auch die Gewichte in besonderer Anzahl in der Nähe des Buleuterions zu Tage gekommen sind.

Der Vollständigkeit wegen überblicken wir hier auch die unbedeutenden kleinen Geräte, die uns noch übrig sind und die zum Teil wenigstens wohl auch Weihgeschenke waren. Sie stammen, soweit ich es beobachten konnte, fast nur aus den oberen Schichten und gehören daher wohl größtenteils der späteren Zeit an [IV S. 180 ff.].

Zum Teil noch sehr alt können die Pincetten sein, die in ziemlich unveränderter Form von den ältesten Zeiten bis in die spätesten gebräuchlich waren [IV S. 68. 181]. Schon in einem Grabe der mykenischen Burg erscheint eine solche aus Silber (Schliemann, Myk. S. 352); in Nordeuropa erscheinen sie in Pfahlbauten 83 und den Funden der sogenannten Bronzezeit.[1] Einige der olympischen sind mit punktierten geometrischen Verzierungen bedeckt. Sie fanden sich übrigens auch in

[1] Vgl. z. B. in Pfahlbauten von Neufchâtel aus der sogen. Eisenzeit: Desor, Les palafittes, Paris 1865, S. 96; in einem Grabe von Hallstatt (v. Sacken, Taf. 19, 17) im Tremolierstich verziert; in Schweden sogar aus Gold: Montelius, Mus. von Stockholm, übers. von Mestorf, S. 35, Nr. 43.

Dodona (Carapanos Taf. 51, 20. 21). — Ferner erscheinen in Olympia die wohl medizinischen Zwecken dienenden Spateln [IV S. 182] wie in Dodona (Carapanos Taf. 51, 18. 19; vgl. Friederichs a. a. O. S. 260). Ferner Angelhaken und Netznadeln als Doppelgabeln gestaltet, wie sie sich ebenso in Italien und Deutschland finden.[1] Mehrere Sporen ferner [IV S. 180], von der Form wie sie nicht nur aus Dodona (Carapanos Taf. 52, 1—4), sondern auch aus Italien und dem Norden in Funden „römischer" Zeit vorliegt (vgl. Friederichs a. a. O. Nr. 1276 bis 1278; Lindenschmit, Altert. uns. heidn. Vorz. II, 1 Taf. 7, 4; Caylus, Rec. d'ant. III, 69, 5). Nur in den obersten spätesten Schichten kommen ferner Knöpfe u. dgl. mit Email vor [IV zu 1357]; ferner ein eigentümliches Gerät, das in Olympia sehr häufig, indess nur fragmentiert vorkam, zu dem jedoch ein in Dodona gefundenes besser erhaltenes Exemplar auch keine Erklärung gibt: es ist das bei Carapanos Taf. 54, 1 abgebildete Büchschen aus Bronzeblech mit gezahnten Rändern. Das in dem Exemplar von Dodona erhaltene Knochenstück scheint nicht zugehörig. Aus anderen Fundorten ist mir das Gerät völlig unbekannt.[2] — Amulette sind selten; es sind zu erwähnen ein Phallos und ein Medaillon mit einem Frosch in Relief, beide zum Anhängen [IV, 1167. 1168]. — Ferner scheinen der Spätzeit anzugehören die zahlreichen Ohrlöffelchen der gleichen Form wie anderwärts in römischen Funden;[3] eines derselben wurde sogar in einem der gleich zu erwähnenden Plattengräber gefunden. Auch Nadeln und Armringe, die der Spätzeit angehören, kommen vor in den oberen Schichten, und sind oft von den früher erwähnten alten nicht leicht zu unterscheiden; die frühbyzantinische Zeit liebt für derartige Gegenstände gerade die geometrische Verzierung durch Punktierung und die konzentrischen Kreise,[4] wie die älteste Zeit. Genauere Betrachtung läßt freilich auch hier die Unterschiede feststellen. 84

Die Bewohner Olympias während seiner letzten Jahrhunderte waren, wie die große byzantinische Kirche zeigt, Christen. Die wenigen speziell christlichen Bronzereste [IV S. 208 ff.] bestehen in Fingerringen und kleinen Plättchen mit graviertem Kreuze, einer großen Bronzelampe mit dem Kreuze als Griff (mit konzentrischen Kreisen verziert), in einigen Weihrauchgefäßen mit eisernen Kettchen,[5]

[1] [IV S. 190. 182.] Auch schon in Pfahlbauten des sogen. Bronzezeitalters, z. B. Troyon, Habitations lacustres Taf. 12, 11; Mitt. d. ant. Ges. zu Zürich XII, 3, Taf. 2, 25. — Aus einem Grabe von Idalion auf Cypern, s. Cesnola-Stern, Cypern, Taf. 10.

[2] [Vgl. IV S. 14, wo die richtige Deutung auf die Wimpern eingesetzter Statuen-Augen gegeben wird und andere Beispiele nachgewiesen sind.]

[3] [IV S. 181.] Ein älterer Typus scheint derjenige zu sein, der z. B. in einem Hallstätter Grabe erscheint (v. Sacken, Taf. 19, 16), mit gewundenem Stabe.

[4] Dieselbe Verzierungsweise herrscht in den sogen. fränkischen Gräbern in Deutschland.

[5] Interessant ist ein Weihrauchgefäß in Becherform, wie solche heutzutage noch in den kleinen Landkirchen Griechenlands üblich sind; dasselbe ist nämlich von jenen späten Bewohnern zusammengesetzt worden aus zwei alten Stücken, deren sie eine große Anzahl in der Altis finden konnten, nämlich aus einem Nagelkopfdeckel wie Carapanos, Dodone Taf. 43, 9 als Fuß und einem der kleinen Blechdreifußkesselchen als eigentlichem Gefäß [IV, 1370].

endlich in Amuletten im Kreuzesform, zum Teil mit kleinen gravierten Kreisen verziert; das Kreuz hat an diesen Amuletten die Gestalt unserer Ordenskreuze; Kreuze derselben Form fanden sich in Gräbern Frankreichs und Englands vom elften und zwölften Jahrhundert (s. Archaeologia 36, S. 266 u. Taf. 21, 2).

Vor allem wichtig sind indess die ungemein zahlreichen Gräber Olympias [IV S. 208 ff.]. Ich schicke voraus, daß die Ausgrabungen antike d. h. vorchristliche Gräber selbstverständlich nicht in der Altis, aber auch nicht außerhalb derselben geliefert haben. Die anfangs bei manchen aufgetauchte Vermutung, daß ein Teil der in Olympia gefundenen kleinen Gegenstände aus Gräbern stammen könne, ist vollkommen abzuweisen. Die vorhandenen Gräber stammen alle aus der Zeit, als ein christliches Dorf die Ruinenstätte der Altis bedeckte. Es sind zwei Gruppen zu unterscheiden, indem die einen aus großen Steinplatten, die andern aus gerundeten großen Ziegeln hergestellt sind.

In Exemplaren der beiden Gruppen wurden Kreuze als Amulette gefunden; sie gehören also im allgemeinen derselben Epoche an; einmal indess habe ich beobachtet, daß ein Ziegelgrab sich über einem aus Steinplatten befand; und 85 wieder über jenes weg ging der Mauerzug eines der späten Häuser. Die meisten der Gräber enthalten gar nichts als die Skelette; die kleinen Funde, die in andern gemacht wurden, umfassen folgende Rubriken: Ohrringe von antiker Form, Haarnadeln zum Teil aus versilberter Bronze, meist mit polygonen Knöpfen, Arm- und Fingerringe, Ohrlöffelchen, Schnallen, endlich auch eine Glocke und manche kleine rohe Tonkrüge. Der Inhalt schließt sich also ganz an den Brauch vorchristlicher Gräber an.

Zum Schlusse bemerke ich noch, daß wir auch durch ihre Form interessante Bronzegefäße besitzen, die durch die Fundumstände diesen christlichen Bewohnern zufallen [IV S. 212].

Da die erwähnten Gräber sich nach Anlage wie Inhalt durchaus an sonstige spätgriechische Gräber anschließen, so ist kein Grund vorhanden, sie einem andern Volke als den zu Christen gewordenen alten Einwohnern zuzuschreiben. Überdies waren die Slaven als sie zuerst in den Peloponnes einbrachen noch nicht zum Christentume bekehrt. Freilich muß zugestanden werden, daß die jene Gräber anlegende Bevölkerung in Olympia nicht die letzte vor der großen Verschüttung gewesen sein muß; denn, wie ich selbst an mehreren Stellen konstatieren konnte, fanden sich späte Mauerzüge, die quer über Gräber jener Art wegzogen, also später als die letzteren waren. Vielleicht konnten sie einer andern Bevölkerung angehören; ebensogut aber derselben, indem nur einige Zeit zwischen der Anlage jener Gräber und der Hausmauern verstrichen zu sein brauchte. Jedenfalls muß betont werden, daß die Funde bis jetzt keinerlei Anhalt bieten für die Annahme, daß eine fremde, etwa slavische Bevölkerung Olympia in der letzten Zeit vor seiner gänzlichen Überschwemmung bewohnt habe.

Nach dem Überblicke über die lediglich unter den weiteren Begriff der Geräte fallenden Gegenstände, wenden wir uns zu dem was die darstellende Kunst uns in den Bronzefunden von Olympia hinterlassen hat.

Am zahlreichsten sind uns Statuetten erhalten, von denen die Gruppe der ganz rohen und primitiven bereits oben [S. 357 u. 360 ff.] besprochen wurde. 86

Wir gehen deshalb gleich zu den Statuetten des geschulten Archaismus über. Obwohl uns hier relativ nur sehr weniges erhalten ist, so begegnen wir darunter doch mehreren so verschiedenen Stilrichtungen, daß wir, was auch an und für sich das Wahrscheinlichste ist, die Produkte sehr verschiedener Orte vor uns zu haben glauben dürfen.

Die griechische Kunst noch in Anlehnung an die phönikisch-orientalische darf man wohl in der Aphroditestatuette, Ausgrab. Bd. III Taf. 24*B*, 5 [IV, 74], erkennen. Das Motiv, die Hände an die Brust und vor den Schoß zu legen, scheint direkt von der phönikischen Göttin entnommen (vgl. E. Curtius, Arch. Ztg. 1869, S. 62); das Zusammenfassen des Gewandes vor dem Schoße findet sich ebenso an zwei weiblichen hocharchaischen Marmortorsen der Akropolis in Athen (unpubliziert). Einen dem seltsamen übergroßen Kopfe direkt entsprechenden Typus wüßte ich sonst nicht nachzuweisen. Da ein eiserner Stab durch die ganze Figur geht, so dient der Wulst auf dem Kopfe wohl nur tektonischem Zwecke, als vermittelndes Glied.

Die hier vorliegende älteste Stufe der statuarischen Kunst, wo die Beine enggeschlossen nebeneinander gebildet werden, ist in Olympia noch in mehreren fragmentierten Statuetten erhalten (so namentlich der untere Teil einer weiblichen Figur in enganliegendem Gewande, Inv. Nr. 5600 [IV, 75]). Die nächste Stufe, wo die Beine etwas getrennt erscheinen, ist besonders durch einige bartlose nackte Jünglingsstatuetten vertreten, von denen wenigstens zwei durch die langen Haare und den Kopfschmuck sich als Apollo kundgeben (Ausgrab. Bd. IV, Taf. 25*A*, 2 u. 3 [IV, 48 u. 49]).

Wenn auch der allgemeine Typus der beiden Statuetten übereinstimmt und sie zeitlich nicht weit getrennt sein mögen, so gehören sie doch offenbar ganz verschiedenen Kunstrichtungen an; die schiefgestellten Augen, das stark vorspringende Mittelgesicht und der volle Mund der größeren Figur finden in dem breiten Gesichtstypus der kleineren, der an altspartanische Reliefs erinnert (Mitt. d. athen. Inst. II, Taf. 21) ihren Gegensatz. Wiederum einen ganz verschiedenen Typus zeigt die im übrigen sehr verwandte Apollostatuette aus Naxos (Arch. Ztg. 1879, Taf. 7); die ungleich entwickelteren Formen machen indess wahrscheinlich, daß dieselbe später ist als die olympischen Figuren; noch später scheinen 87 dann die übrigen Statuetten dieses Typus zu fallen, soweit sie bekannt sind.

Die beiden, Ausgrab. Bd. IV, Taf. 23, 5 u. 6 [IV, 51 u. 52], abgebildeten Jünglingsstatuetten mit kurzen Haaren sind offenbar keine Götter, sondern sollen menschliche Personen darstellen; merkwürdig ist die Basis von Nr. 5, die eine

Säule anzudeuten scheint, nach der alten Sitte, Anatheme auf hohen oder niederen Säulen aufzustellen, welche, wie namentlich einige sehr alte Beispiele auf der Akropolis in Athen lehren, von den kanonischen Formen der Architektur meist beträchtlich abwichen. — Nr. 6 scheint schon dem späteren Archaismus anzugehören; die Figur weicht auch dadurch, daß sie das rechte Bein vorsetzt, von dem bekannten in den älteren archaischen Werken fast durchweg befolgten Gesetze ab, wonach der linke Fuß vor den rechten gesetzt wird, ein Kanon der übrigens mit dem der ägyptischen Statuen gewiß nicht nur zufällig übereinstimmt. Zahlreiche Basen archaischer Bronzestatuetten, die Olympia geliefert, zeigen immer den linken Fuß vorgesetzt.

Einen ebenso bestimmt ausgeprägten als von den bisherigen verschiedenen künstlerischen Typus zeigt die feine Statuette eines Kriegers auf Taf. 25*a*, 1 und 23, 2 des IV. Bandes [IV, 42]. Gegenständlich bietet sich als nächster Vergleich die vollgerüstete Figur aus Lakonien (Mitt. d. athen. Inst. III, Taf. 1, 2), die der Inschrift zufolge dem Apollo Maleatas geweiht war; ferner die von zwei Personen dem ismenischen Apollo geweihte Statuette eines lanzenschwingenden Mannes aus Chalkis (Mitt. d. athen. Inst. I, Taf. 5 [I. G. VII, 2455]). Die einzig wahrscheinliche Annahme scheint mir die, daß auch diese Statuetten eigentlich die Persönlichkeit des Weihenden selbst darstellen sollen; in dem letzteren Falle mußte die eine Figur zwei Persönlichkeiten bei dem Gotte vertreten, was ich bei der Allgemeinheit der Auffassung dieser von eigentlichem Porträt noch weit entfernten Figuren wohl für möglich halte. — Stilistisch zeigt die olympische Statuette einen nicht nur sehr viel ausgeprägteren und sorgfältigeren, sondern auch von den beiden eben verglichenen wesentlich verschiedenen Charakter. Am nächsten kommt ihr, so viel ich sehe, der gleich zu erwähnende große Bronzekopf Olympias (Ausgrab. Bd. III, Taf. 22 [IV, 1]); namentlich finden wir hier wie dort die auffallend kurze Nase und den sehr breiten Mund mit den mageren Lippen; die letztere Eigenschaft
88 ist auf der Statuette noch viel ausgeprägter, wie sie denn auch noch magerere Wangen, noch weiter vorspringenden Bart und in der Vorderansicht eine noch viel mehr quadratische Gesamtanlage zeigt. Höchst interessant ist, daß eine auch stilistisch genaue Replik dieser Figur existiert (in Kassel; Abguß in Berlin Nr. 1009 *D* [Friederichs-Wolters 235]), welche indess durch Hinzufügung von Löwenfell über dem Panzer, Köcher auf dem Rücken und Keule in der Rechten Herakles charakterisiert [Roschers Lexikon der Myth. I S. 2149].

Wiederum einen verschiedenen Charakter zeigt die mit aller Wahrscheinlichkeit als Artemis zu bezeichnende Statuette im III. Bd., Taf. 24*b*, 4 [IV, 55]; eigentümlich ist ihr namentlich die ganz faltenlose Gewandung, die doch alle Körperformen völlig deutlich durchscheinen läßt.

Nicht mehr das ruhige Vorsetzen des einen Beines, sondern das Schema des heftigen Ausschreitens zeigt uns die Figur des blitzschwingenden Zeus (Bd. IV, Taf. 24, 2 [IV, 45]). Eine Votivstatuette des Zeus in Olympia würde man gewiß

gerne als ein lokales Erzeugnis ansehen, namentlich wenn, wie hier, der Typus ein auf den elischen Münzen bis in die Kaiserzeit ungemein gewöhnlicher ist. Gleichwohl ist auch in diesem Falle eine Importation wahrscheinlicher; denn ein offenbar derselben Fabrik entstammendes Exemplar desselben Typus ist in Dodona gefunden worden (Carapanos Taf. 12, 4); die beiden Figuren sind zwar nicht aus einer Form gegossen, stimmen aber in Motiv und Stil, ja auch in der Größe (0,10) und der Befestigungsart durch Zapfen unter den Füßen genau überein. Wie die von O. Jahn (Nuove memorie d. Inst. zu Taf. I) und Overbeck (Kunstmythologie, Zeus, S. 24) zusammengestellten Münzen zeigen, war der Typus dieses blitzschwingenden Zeus mit dem (indess mehrfach weggelassenen) Adler auf der vorgestreckten Linken ein in den verschiedensten Gegenden gebräuchlicher. Dem Stile nach scheinen unsere Figuren den oben besprochenen Pfannengriffen in Apollogestalt gleichzeitig zu sein und vielleicht auch in denselben Fabrikationskreis zu gehören.

Es bleibt uns von bedeutenderen Statuetten nur noch die laufende Gorgone (Bd. IV, Taf. 23, 3 [IV, 78]) zu erwähnen übrig; dieselbe gehört indess, da sie wahrscheinlich als Stütze eines Gerätes diente, zur Rubrik der dekorativen Arbeiten. Das Bruckstück eines zweiten sehr ähnlichen Exemplares, ebenda Nr. 4 [IV, 79], zeigt das eilige Laufen bereits in das Schema des Kniens gezwängt. Eine 89 sehr ähnliche Gorgone befindet sich im Varvakion in Athen; es fehlen nur die Füße und die Basis, welch letztere indess wahrscheinlich nach unserer Nr. 4 zu ergänzen ist.[1] Dieser Basisstreif, mit Voluten an den Seiten, scheint übrigens einer ganzen Gruppe verwandter Figuren eingentümlich zu sein: identisch zeigen ihn ein in Dodona gefundener Hase (Carapanos Taf. 20, 3) und zwei in Italien gefundene unter sich völlig gleiche Exemplare einer vorzüglichen archaischen Sphinxstatuette, von denen das eine in Neapel (Bronzi Nr. 7424), das andere in München (Antiquarium Nr. 529) sich befindet; dieselben sind von unzweifelhaft griechischer Arbeit; die Sphinx sitzt nach rechts mit dem Beschauer zugewendetem Kopfe nach dem bekannten alten Typus (vgl. Mitt. d. athen. Inst. IV, Taf. 5). Ein weiteres völlig gleichartiges Werk derselben Fabrik ist ein vierflügliger Jüngling im Laufmotive der Gorgonen (in Berlin, s. Friederichs Nr. 2172, Panofka, Mus. Pourtalès Taf. 40). Auf dem Kopfe zeigen dieser Jüngling, die Sphinxe und die Gorgone in Athen dieselbe Palmette und zwar deren ursprüngliche assyrische Form mit einer Ranke darunter.[2] — Wir haben also wieder eine Gruppe dekorativer, etwa dem Anfang des fünften Jahrhunderts angehöriger, Statuetten, die, über Italien und Griechenland verbreitet, doch auf eine Fabrik weisen.

[1] [A. de Ridder, Bronzes de la soc. Arch. d'Athènes Nr. 909.]

[2] Ebenfalls auf dem Kopfe von Männern findet sich dasselbe Ornament an zwei bemalten Schalen, welche der Fabrik der Arkesilasvase angehören (es sind die von Löschcke im Dorpater Programm 1879, S. 13 als Nr. 6 und 9 angeführten [Arch. Zeitung 1881 S. 217]).

Eine Statuette des freien Stiles haben die deutschen Ausgrabungen bis jetzt nicht gebracht.[1]

Die Reste großer Bronzestatuen beschränken sich im wesentlichen auf einige zum Teil sehr schöne Arme und Füße, unter welch letzteren besonders einige archaische mit jenen unnatürlich langen, sorgfältig ausgeführten Zehen hervorzuheben sind; ferner zahlreiche Stücke archaischer Haarlocken und endlich allerlei Gewandfaltenstücke, auch Quasten und franzenbesetzte Panzerstreifen u. dgl. ganz wie auch in Dodona (Carapanos Taf. 59 u. 60 [IV S. 9 ff.]).

Von Bedeutung, und zwar von der allergrößten, ist indess der im dritten Jahre gefundene bärtige Kopf (Ausgrab. Bd. III, Taf. 22 [IV, 1]), den wir ohne Bedenken Zeus nennen dürfen. Derselbe erhielt einen noch erhöhten Wert durch den Fund eines zweiten Zeuskopfes im vierten Jahre, der zwar nicht in Bronze, sondern in Terrakotta gearbeitet ist, jedoch in einer Technik, welche die Bronze offenbar nachahmen soll, indem das Ganze mit schwarzem, glänzendem Firnisse überzogen war [III, Taf. 7 Nr. 4]. Wir besitzen in diesen Köpfen die Repräsentanten zweier vor Phidias fallender Stadien der Bildung des Zeus, die kurz aufeinander folgten. Während der Bronzekopf noch der älteren Tradition mit den langen Haaren und den auf die Schultern fallenden Locken folgt, so zeigt der tönerne bereits die hinten kurz heraufgenommenen Haare, während er den Schmuck der Löckchen über der Stirne noch beibehält; höchst lehrreich ist auch der Vergleich des Einzelnen, wo sich namentlich zeigt, wie die Profillinie in der Terrakotta gemildert, Auge und Mund in ganz neuem Sinne behandelt sind.

Indem wir zu den Darstellungen in Relief übergehen, und dabei absehen von solchen, welche nur einfache Tierreihen, sei es die der „orientalischen" Dekoration angehörigen Löwen, oder wie Inv. Nr. 2061 [IV, 295], Pferd, Rind und den raumfüllenden Fisch in völlig dem „geometrischen" Stile eigener Weise zeigen, werden wir als das Primitivste und vielleicht Älteste das (von E. Curtius, Bronzerelief S. 11 abgebildete) Relief mit dem Stieropfer anerkennen müssen [IV, 694]. Die Umrisse sind einfach eingeschlagen und keinerlei Detail ist graviert. Die rohe Bildung des menschlichen Kopfes erinnert an die der primitiven lokalen Terrakottafiguren. Der sitzende Mann ist offenbar im Begriffe den Stier, der vor ihm auf die Knie gesunken ist und den er mit der Linken am Horne packt, mit dem in der Rechten erhobenen Opfermesser zu töten; daß die Handlung in einem Haine vor sich gehe zeigt der Baum hinter dem Manne an. Da der letztere durch nichts näher charakterisiert ist, so dürfen wir wohl ohne zu große Kühn-

[1] Römischer Zeit gehört eine kleine Hermesfigur an (Inv. Nr. 2606 [IV S. 22]). — Im Berliner Museum befindet sich eine nach Rhusopulos aus Olympia stammende Athenastatuette schönen Stiles, verwandt der in Dodona (Carapanos Taf. 11, 4) gefundenen [IV S. 21]. — Noch erwähne ich, daß die mit Palmetten geschmückte Basis einer Statuette, vermutlich freien Stiles, in Dodona bei Carapanos Taf. 47, 10 in einem ganz gleichen Exemplare in Olympia wiederkehrt [IV, 940].

heit in dem Relief die Darstellung eines beliebigen, in der Altis dem Zeus gebrachten Stieropfers sehen und so dasselbe jenen primitiven Figuren, jenen Wagenlenkern, Reitern und Kriegern, an die Seite stellen als ein ebenso sicher dem Lokale entsprungenes Produkt. 91

Höchst wahrscheinlich importiert ist indess die prächtige große Bronzeplatte (Ausgrab. Bd. III, Taf. 23 [IV, 696]), die wir hier nur kurz zu erwähnen brauchen, da sie bereits von anderer Seite eine eingehende Behandlung erfahren hat. Ich hebe nur hervor, daß die beiden Greife dem oben ausführlich besprochenen altgriechischen Typus angehören. Wie diese Greife, so gehören auch die darüber dargestellten Adler[1] noch in den Kreis dekorativer Figuren, offenbar ohne spezielle Beziehung zu Zeus.

An Altertümlichkeit zunächst stelle ich ein im Süden des Zeustempels (17. Januar 1879) gefundenes Relieffragment, das zwei offenbar im Faustkampfe begriffene bärtige nackte Männer darstellt, von denen wenigstens der eine sicher hinten lang herabfallendes Haar trägt [IV, 703]. Über der Darstellung ist der Rest eines aus Voluten und Palmettenmotiven zusammengesetzten Ornamentes der Art wie die oben S. 44 [S. 372] besprochenen.

Die interessanteste Klasse der Reliefs ist jedoch diejenige, deren Hauptbeispiele im vierten Bande der Ausgrabungen, Tafel 25*B*, 1—4 [IV Taf. 39] und von E. Curtius, Das arch. Bronzerelief S. 12—14, abgebildet sind. Dieselben entstammen nämlich ohne Zweifel einer und derselben Fabrik; nicht nur sind die gesamte Technik und der Stil völlig identisch, sondern auch die Umrahmung der einzelnen Felder und die Dimensionen derselben; was die letzteren betrifft, so läßt nämlich die genau meßbare[2] Höhe von Nr. 2 und die Breite von Nr. 3, die beide gleich sind, mit aller Wahrscheinlichkeit schließen, daß die Felder quadratisch und alle von denselben Dimensionen waren. Bestätigt wird dies durch einige in Dodona gefundene Relieffragmente (Carapanos Taf. 16, 2. 3), die ohne Zweifel dieser selben Fabrik entstammen und sowohl genau dieselbe Umrahmung als dieselben Dimensionen der quadratischen Felder zeigen (0,048 bis 0,050). Daß die Publikation bei Carapanos stilistisch völlig falsch ist und der Stil der Reliefs vielmehr dem der unsrigen entspricht, glaube ich diesen Tatsachen gegenüber ohne Bedenken annehmen zu dürfen, da das Detail dieser Reliefs ungemein schwer kenntlich zu sein pflegt und dem Zeichner große Schwierigkeiten bereitet. 92

Wir sind so glücklich den Fabrikationsort dieser nach Dodona wie Olympia verbreiteten Reliefs aufs genaueste bestimmen zu können: die auf Nr. 4 [IV, 699]

[1] Adler kommen auch unter den Tierreihen altkorinthischer Vasen vor und zwar nicht nur fliegend, sondern auch stehend wie hier; ein Adler als Krönung auf dem Kopfe der sogen. persischen Artemis in der oben [S. 391] erwähnten altgriechischen Bronze von Grächwyl.

[2] Die übrigen Dimensionen sind teils überhaupt unvollständig, teils durch Zusammensetzung aus mehreren Fragmenten nicht mehr genau die ursprünglichen.

erhaltene Inschrift zeigt, daß es Argos ist. Zur Bequemlichkeit der Leser wiederhole ich hier meine Abschrift derselben [V, 693]:

d. h. *ἅλι(ι)ος γέρων*. Die Inschrift gehört dem ältesten der nachweisbaren Stadien des argivischen Alphabets (s. Kirchhoff, Studien[3] S. 85) an, wo außer dem älteren Charakter der übrigen Buchstaben namentlich das O ohne Punkt und das alte liegende Sigma hervorzuheben sind. Diese Stufe ist sicher beträchtlich vor Ol. 80, wahrscheinlich noch ins sechste Jahrhundert zu setzen. Auf die letzte Hälfte des letzteren weist uns wohl auch der Stil der Darstellungen. [Aegina, Das Heiligtum der Aphaia S. 394.]

Auf einigen im dritten Ausgrabungsjahre gefundenen Fragmenten eines Reliefbandes,[1] das durch genaue Übereinstimmung der Technik, der Felderteilung und Umrahmung sich als zu derselben hier behandelten Gruppe gehörig erweist, habe ich zwei kleine Inschriftreste gefunden, die derselben Stufe des obigen Alphabets angehören. Es sind [V S. 714]:

a) Μ Α Ⅎ/////

93 wie die obige Inschrift von oben herab zwischen dem seitlichen Rande und dem Reste eines männlichen Beines geschrieben; zu Anfang unvollständig; zu ergänzen etwa *Αἴ*]Ϝ*ας*.

b) /// Ρ Ι Μ

von unten nach oben neben dem linken seitlichen Rande geschrieben; rechts davon unklarer Reliefrest, wie es scheint, das bekleidete Unterbein einer nach rechts schreitenden Figur. Da nach dem Charakter dieser Reliefs nur eine mythische Person erwartet werden darf, so liegt es am nächsten, den Namen als Iris oder Eris zu ergänzen.

Leider sind die Reste dieses Reliefbandes sehr gering und bieten keine verständliche, der Beschreibung lohnende Darstellung. Nur das sei erwähnt, daß ein Feld genau mit dem oberen von Nr. 4 auf Taf. 25*b* des vierten Bandes [IV, 699], das eine nach rechts laufende Gorgone darstellt, übereinstimmt; erhalten ist das linke Bein mit dem unteren Ende des linken Flügels der genau wie dort gebildeten Gorgone.

Ich erinnere jetzt daran, daß wir auch die oben [S. 400] behandelten Schilde als argivischen Ursprungs erkannt haben. Wir können jener Annahme jetzt eine neue Stütze hinzufügen. Das Flechtornament das unsere Reliefs an den Seiten einrahmt, ist nämlich genau dasselbe wie das an den Rändern jener Schilde,

[1] Inv. Nr. 2138 [IV, 700]. Es sind mehrere kleine leider sehr schlecht erhaltene Fragmente, die keine Zusammensetzung erlauben.

nur daß es dort in mehreren Reihen erscheint. — Dieses selbe der argivischen Fabrikation eigentümliche gestanzte Flechtband, das sich von andern ähnlichen leicht unterscheidet, findet sich noch auf zahlreichen Fragmenten von Bronzeblech in der Altis, die nicht zu Schildrändern gehörten und nur einfacher Verkleidung gedient zu haben scheinen [IV S. 109]; einige derselben sind versilbert, ja vergoldet und mehrere haben sich unter dem Bauschutte des Zeustempels gefunden. Daß jene argivischen Reliefs vereinzelt auch nach Italien exportiert wurden, vermute ich, weil ein altetruskisches Bronzeblechband im Museum von Karlsruhe (Inv. F 583 [Schumacher, Bronzen 268]) sich unverkennbar an derartige Vorbilder anlehnt; es ist wie jene in quadratische, übereinander befindliche Felder geteilt, zu oberst die laufende Gorgone; darunter ein Reiter, ein Greif wie die olympischen und ein Löwe (?). Völlig gleicher Art ist ein Fragment in Berlin aus Smlg. Bartholdy (Chimaera, vom Flechtbande umgeben). Im Stile gröber, scheinen dies doch gute Nachbildungen argivischer Vorlagen.

Die Gegenstände, die in den Feldern unserer argivischen Reliefstreifen dargestellt erscheinen, sind, soweit sich erkennen läßt, fast ausschließlich mythisch;[1] nur von dem Reiter auf Taf. 25 *B*, 1 [IV, 707] (= Curtius, Das arch. Bronzerelief, S. 12 Nr. 4) wird dies nicht gelten. 94

In dem Fragmente ebend. Nr. 2 = Curtius S. 13 Nr. 5 (vgl. Ausgrab. Bd. IV, S. 18 [IV, 701 a]) wird ein völlig ruhig und friedlich stehender Jüngling, der mit der Linken den Speer aufstützt, von einer langgewandeten Figur, die ebensogut männlich als weiblich sein kann, angefleht und zwar offenbar wegen des getötet am Boden liegenden Mannes. Da der letztere, der Haltung jenes Jünglings nach, durchaus nicht etwa soeben erst im Kampfe gefallen ist und überhaupt keine Kampfesszene vorliegen kann, so wird man am wahrscheinlichsten Priamos erkennen, welcher den Achilleus um den toten Hektor anfleht.[2] Die Abweichung von dem uns durch ältere Vasenbilder überlieferten Typus dieser Szene dürfte sich genügend schon aus den engen Raumverhältnissen unseres quadratischen Feldes erklären. Überdies scheint diese Kompositionsart, welche mit möglichster Raumersparnis sich die handelnden Figuren wenig bewegt gerade gegenüberstellt, eine der alten besonders peloponnesischen Metallincrustation eigene gewesen zu sein.[3]

Von den vier Feldern der beiden zusammengehörigen Stücke Nr. 3 u. 4 [IV, 699] (= Curtius S. 13 Nr. 6 u. 14 Nr. 7) stellen zweie sicher Taten des

[1] Man vergleiche jeweils die von mir im vierten Bande der Ausgrab. gegebenen Beschreibungen der betr. Nummern [IV, 699 ff.].

[2] [Vgl. Furtwängler in der Festschrift für E. Curtius (1884) S. 181 ff.]

[3] Wir finden sie z. B. auf der bekannten spartanischen Stele, die ja deutlich nur in Stein übersetzte Blechinkrustation ist; ferner namentlich auf den etruskischen gepreßten Buccherovasen, deren Relieffriese ja keineswegs friesartig komponiert, sondern aus einzelnen wie unter jenem Raumzwange entstandenen Stücken zusammengesetzt sind.

Herakles dar. Der Held ist in beiden Fällen zwar ganz nackt, doch durch den auf dem Rücken befindlichen Köcher unzweideutig charakterisiert; außerdem hat Nr. 4 den Rest seiner Namensbeischrift erhalten. Auf Nr. 3 geht der Held mit Köcher und Keule auf eine eiligst entweichende menschliche Figur los, deren Kopf durch eine höchst ausgeprägte Hakennase und borstig gesträubte Haare ausgezeichnet ist; im übrigen trägt dieselbe einen kurzen enganliegenden, mit Schuppen verzierten Chiton; sie erscheint unbärtig und dürfte demnach eher
95 weiblich als männlich sein. In jedem Falle läßt sich sagen, daß sie keiner der Riesen sein kann, die Herakles bekämpft, und an einen Giganten ist ebensowenig zu denken;[1] überhaupt aber gibt es, soviel ich sehe, kein Monument, das eine der unserigen gleiche Darstellung zeigt, und auch von der literarischen Überlieferung scheint nichts unmittelbar auf sie zu passen.[2] Nur für den künstlerischen Typus der entfliehenden Figur vermag ich eine Analogie, von einer strengen rotfigurigen Vase anzuführen: es ist die Adikia, auf welche Dike, wie hier Herakles, mit geschwungener Waffe losgeht (Nuove Memorie d. Inst. Taf. 4, 4); sowohl die Gesichtsbildung[3] als die Kleidung und das Schema des Entweichens sind jener Adikia und unserer Figur gemeinsam. Dieser Zusammenhang ist gewiß nicht ganz zufällig; nicht nur dürfte unsere Figur den Typus von jener Adikia entlehnt haben — denn deren Typus ist, da er offenbar schon auf dem Kypseloskasten feststand, älter als unser Relief — sondern es wird auch eine gewisse Wesensverwandtschaft der beiden Figuren zu Grunde liegen.

Von dem Fragmente der darüber befindlichen Darstellung läßt sich nur sagen, daß die hockende nackte Figur ihren Verhältnissen nach (man vergleiche namentlich die Beine mit denen des Getöteten auf Nr. 2) ein Riese sein muß. Wollen wir im Bereiche der Heraklestaten verbleiben, so dürfte demnach am ehesten an den Riesen Alkyoneus zu denken sein, der im Schlafe liegend von Herakles überfallen wird; daß jener weniger ausgestreckt erscheint als auf den Vasen (s. Jahn, Sächs. Berichte 1853, Taf. 5 u. 7), dürften die engen Raumverhältnisse verschuldet haben.

Die laufende Gorgone von Nr. 4 ward schon erwähnt; das Feld unter derselben ist weitaus das interessanteste dieser Reihe. Die erhaltenen Inschriften geben uns die Namen der beiden dargestellten Figuren. Es ist Herakles, wie oben nackt, nur mit dem Köcher auf dem Rücken, der auf den Halios Geron
96 losgeht, einen Greis mit langem geschupptem Fischleibe statt menschlichen Unter-

[1] Einzelkampf des Herakles mit einem sonst unbekannten Giganten Thurios am amykläischen Throne: Paus. III, 18, 11.

[2] [Roschers Lexikon der Myth. I S. 2215.]

[3] Eine ähnliche Gesichtsbildung ist in altetruskischer Kunst nicht so selten; vgl. den fischschwänzigen Dämon des Elfenbeinreliefs, Mon. d. Inst. VI, 46, 4 [Röm. Mitt. 1906, S. 316], und den von Herakles angegriffenen Riesen der Vase Mus. Greg. II, 16, 2 (Alkyoneus nach Jahn, Sächs. Ber. 1853, 143 [Roschers Lexikon I S. 2209]); in späterer Zeit dann Charon.

körpers. — Unser Relief ist keineswegs die erste oder einzige Darstellung dieser Szene. Wir finden dieselbe und zwar mit genau denselben Motiven wie auf unserem Relief, dem weitausschreitenden nur mit Köcher versehenen Heros und dem umblickenden Meergreise, bereits auf einem geschnittenen Steine jener ältest griechischen Gattung, jener auf den Inseln des Archipels gefundenen Kiesel.[1] Da diese Gattung sonst durchaus noch keine mythischen Darstellungen zu enthalten pflegt und unter deutlichem orientalisch-phönikischem Einflusse steht, so ist das erste Vorkommen unserer Szene gerade hier um so bedeutungsvoller. Wir finden dieselbe ferner auf dem alten Tempelfriese von Assos (Mon. d. Inst. III, 34) und darauf endlich in zahlreichen schwarzfigurigen Vasen der gewöhnlichen attischen Art,[2] von denen einige den Meerdämon inschriftlich als Triton bezeichnen. Von Nereus wird derselbe auf diesen Vasen scharf geschieden, indem jener meist beim Kampfe als Zuschauer erscheint und zwar in völlig menschlicher Gestalt[3] und indem der Kampf des Nereus mit Herakles auf denselben Vasen dargestellt wird, doch völlig anders als der mit Triton. — Wie ist es nun zu erklären, daß derselbe Meerdämon derselben Darstellung auf unserm Relief Halios Geron, auf den attischen Vasen Triton heißt?

Wir werden bald sehen, daß der Name „Halios Geron“ für jenen fischschwänzigen Dämon mit älterer, ursprünglicherer Tradition zusammenhängt als der „Triton“. Halios Geron als solcher, und keinesweges etwa Nereus, Proteus, Glaukos oder dgl., hatte einen eigenen Kult in Byzanz,[4] vielleicht deshalb auch in der Mutterstadt Megara; er genoß, einfach als Geron, ferner Verehrung in Gythion (Paus. III, 21, 9) und wie scheint auch bei den Iberern.[5] Dieser Geron, 97 und nicht Proteus, scheint in der ursprünglichen Gestalt der die Irrfahrten des Menelaos erzählenden Episode der Odyssee es gewesen zu sein, der dem Menelaos verkündet,[6] wie er seine Rückfahrt zu machen habe, derselbe zeigte Jason und den Argonauten den Weg nach der Sage der Byzantier, und derselbe die Wahrheit verkündende Geron ist es ohne Zweifel, der im homerischen Hymnus auf Hermes (187 ff.) im Haine des Poseidon von Onchestos weilt und dem die Rinder suchenden Apollon den Sachverhalt enthüllt.[7] — Daß dieser

[1] Revue archéol. 1874, II, Taf. 12, 1, S. 1 ff. Fr. Lenormant. [Gemmen Taf. 5, 30.]

[2] Zusammengestellt von Gerhard, Auserl. Vasenbilder, Bd. II, S. 95, Anm. 12. [Roschers Lexikon der Myth. I S. 2193.]

[3] Siehe Benndorf, Griech. u. sic. Vasenbilder, S. 63. — Die Vase bei Gerhard a. a. O. Nr. *n*, zeigt Triton und Nereus inschriftlich. Dasselbe ist der Fall auf einer streng-schönen rotfigurigen Schale von Kamiros wo ΝΗΡΕΥΣ thront und ΤΡΙΤΩΝ fischschwänzig, doch als Greis und mit bekleidetem Oberkörper und Szepter gebildet ist (s. Gardner im Journal of Philology VII, S. 215 ff. [Brit. Mus. Cat. E 73]).

[4] Dionysios von Byzanz, De Bospori navig. ed. Wescher p. 20, 2; vgl. F. v. Duhn, De Menelai itinere S. 18 ff.

[5] F. v. Duhn l. c. S. 19.

[6] Wie F. v. Duhn a. O. sehr wahrscheinlich gemacht hat.

[7] Den Hinweis auf diese Stelle und ihre Bedeutung verdanke ich H. Usener.

greise Dämon wenigstens in Byzanz unter dem Bilde eines unterwärts in einen Fischschwanz ausgehenden Mannes verehrt ward, glaube ich aus folgendem schließen zu können: nach Polemo (bei Athen. XI, p. 480*a*) befand sich im *ναὸς Βυζαντίων*, d. h. im Schatzhause der Byzantier zu Olympia, die Statue eines *Τρίτων κυπαρίσσινος ἔχων κρατάνιον ἀργυροῦν*, offenbar ein sehr altes Holzbild; was ist wahrscheinlicher als daß es den von den Byzantiern verehrten Halios Geron darstellte, dem Polemo oder die Exegetentradition Olympias wegen der fischschwänzigen Bildung den geläufigen Namen Triton gab? — Die Vorstellung des fischschwänzigen, Wahrheit verkündenden Greises ist indess vielleicht nicht ursprünglich griechisch, sondern semitisch-orientalisch. Eine offenbare Parallelfigur unseres Geron, die indess in den Volksglauben nicht tiefer eingedrungen scheint, ist Ophion, dessen phönikischer Ursprung unzweifelhaft ist; auch er ist ein *γέρων*,[1] wie es scheint in der Tiefe des Meeres[2] und sein wahrsagendes Wesen zeigt sich in einer Tradition rein phönikischer Herkunft;[3] zwischen Schlangen- (worauf der Name weist) und Fischschwanz scheint nicht wesentlich 98 unterschieden worden zu sein; jedenfalls ist seine Gattin Eurynome, die nach der Ilias (18, 398) in der Tiefe des Meeres wohnt, und die nach den Kosmogonen mit Ophion vor Kronos und Rhea geherrscht haben soll (schol. Lyc. 1192), in einem von den Hüften ab fischleibigen Bilde bei Phigalia verehrt worden (Paus. VIII, 41, 4 ff.), also in der der phönikischen Göttin Derketo eigenen Bildung (Luc. de Syr. dea p. 460), wie Ophion dem mit jener verehrten fischschwänzigen Dagon zu entsprechen scheint. Die Monumente gereichen uns zu einer wesentlichen Stütze, indem wir den fischschwänzigen Dämon, genau in der Bildung unseres Halios Geron, ja häufig auf alten babylonischen und assyrischen Siegeln[4] und selbst auf einem assyrischen Relief vom Ende des achten Jahrhunderts sehen;[5] auch auf Münzen persischer Könige mit phönikischen Inschriften erscheint er.[6] — Ist nun jedenfalls der künstlerische Typus, vielleicht auch das ganze Wesen des Halios Geron semitisch-orientalischen Ursprungs, so dürfte für den Kampf des Herakles mit ihm wohl dasselbe gelten und es würde sich sehr gut erklären, daß

[1] Nonn. Dionys. 41, 352 *γέρων . . . Ὀφίων*; Luc. Tragodop. 101 *ὁ γέρων . . . Ὀφίων*.

[2] Bei Lucian a. a. O. wird er parallel mit Nereus und Tethys genannt.

[3] Nonnus a. a. O. wo er auf sieben den Planeten entsprechenden *πίνακες* die Weltgeschichte der Zukunft aufschreibt (vgl. Movers, Phöniz. I, S. 108); vgl. Müller, Frg. histor. III, 572 *παρὰ Φοινίκων δὲ καὶ Φερεκύδης λαβὼν τὰς ἀφορμὰς ἐθεολόγησε περὶ τοῦ . . . Ὀφίονος θεοῦ* . . . Zu vgl. ist auch der babylonische Oannes, der alle Weisheit gebracht haben soll und nach Berossos, fr. 1, 3, mit dem aus assyrischen Monumenten wohlbekannten Gotte mit dem übergestülpten Fische zu identifizieren ist.

[4] Lajard, Rech. sur le culte de Mithra Taf. 62, 1. 2; 17, 2; 31, 5; Layard, Disc. at Nin. 1853, S. 343, zwei Steine wovon der eine = King, Ant. gems a. rings II, Taf. 3, 6.

[5] Botta, Monum. de Niniv. Taf. 32 u. 34, aus Sargons Palast.

[6] Mionnet, Suppl. VIII, S. 427, Nr. 35. [Gemmen III S. 112. Goldfund von Vettersfelde S. 25.]

dieser gerade auf einem jener Inselsteine zuerst erscheint; dieser Kampf würde dann eine völlige Parallele bilden zu dem Löwenkampfe des Herakles, dessen Grundtypus ja als orientalisch anerkannt ist.[1] In dem auf dem Relief beigeschriebenen Namen Halios Geron hat uns die argivische Kunst also einen Rest derselben alten, an den Orient anknüpfenden Tradition bewahrt, von deren Existenz im Kultus wir an einigen andern Orten wissen. Die attischen Vasenmaler identifizierten den überkommenen fischschwänzigen Dämon mit dem, wie es scheint, gerade in Böotien und Attika populären Triton.[2] Den Halios Geron hingegen, den bereits wenigstens die spätere Gestalt der homerischen Gesänge mit Nereus (Il. I, 556; 18, 141), Proteus (Od. 4, 365; 384) und Phorkys (Od. 13, 96; 345) identifiziert, stellt der attische Vasenmaler Cholchos als völlig menschliche Figur dar, indem er ihn offenbar als Nereus faßt und als solchen dem Poseidon zugesellt (Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 122 [Berlin 1732]). — Indem die Darstellung des Kampfes mit dem fischschwänzigen Dämon in erster Linie, wie wir vermuteten, nicht an eine griechische Sage, sondern an einen vom Orient überkommenen Kunsttypus sich anschloß, woher es auch kommen wird, daß wir nirgends von demselben durch die Literatur erfahren,[3] so ist das Gegenteil hiervon der Fall beim Kampfe mit Nereus, wo die allerdings erst mit den altattischen Vasen (Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 112 [A. de Ridder, Vases peints de la Bibl. Nat. 255] beginnenden Darstellungen ohne Zweifel frei aus der vorhandenen, auch literarisch bezeugten Sage geschaffen sind. Als charakteristisch ist dabei noch hervorzuheben, daß der Kampf mit dem Fischdämon, soviel mir bekannt, mit der schwarzfigurigen Vasenmalerei verschwindet, der mit Nereus dagegen noch im frei rotfigurigen Stile erscheint.

---

[1] In der griechischen bereits völlig analoger Weise erscheint er auf einer der cyprisch-phönikischen Silberschalen (Mus. Napol. III, Taf. 11).

[2] Vgl. die Lokalsagen von Tanagra (Paus. IX, 20), die hesiodische Poesie (theog. 930 ff. *εὐρυβίης . . . δεινὸς θεός*) und Eurip. Cycl. 263 *μὰ τὸν μέγαν Τρίτωνα*. — Zwei fischschwänzige Dämonen, in der Weise assyrischer Steine gegenüber, sind auf einem alten Terrakottaidol von Tanagra aufgemalt (Fröhner, Coll. de M. Alb. B(arre), Paris 1878, S. 61 [Arch. Jahrbuch 1887 S. 116]). Da die angeführten älteren Stellen nur einen mächtigen Triton kennen, so werden wir hier sowohl als in den von Pausanias am amykläischen Throne erwähnten *Τρίτωνες* lieber andere Dämonen erkennen: letztere waren die Gegenstücke zu den offenbar fisch- oder schlangenschwänzigen Gestalten der Echidna und des Typhon, einem der hesiodischen Theogonie (306) entnommenen Paare: waren jene *Τρίτωνες* ein entsprechendes fischschwänziges hesiodisches Paar, nämlich Keto und Phorkys, die Eltern der Echidna (theog. 270 ff.)?

[3] Die allgemeinen Anführungen von Taten des Herakles im Meere bei Pindar (Nem. I, 62; III, 23; Isthm. IV, 74), Sophokles (Trach. 1011) und Euripides (Herc. fur. 225; 400 ff.) können sich nicht auf den fischschwänzigen Dämon beziehen, da immer ausdrücklich die Bezwingung wilder, dem Menschen und seiner Schiffahrt feindlicher Elemente hervorgehoben wird; dergleichen wäre z. B. die Besiegung der Skylla (Lykophr. Al. 44 und Tzetzes dazu; schol. Od. 12, 85).

Von den feinen argivischen Reliefs wenden wir uns zu einer anderen, selteneren Technik der Bronzeblechverkleidung, die uns durch das große Relief mit dem Bogenschützen (Ausgrab. Bd. IV, Taf. 20*a* [IV, 717]) hervorragend repräsentiert ist. Der Grund ist ringsum ausgeschnitten und nur die Figur stehen 100 gelassen: eine Technik, von der Olympia auch einige andere Reste erhalten hat;[1] auch sie scheinen die Griechen zunächst im Anschluß an phönikische Metallarbeit[2] geübt zu haben. Der Bogenschütze unseres Reliefs, das wahrscheinlich zu einem größeren Ganzen gehörte (vgl. meinen Text in Ausgrab. Bd. IV a. O. [IV, 717]) und das wir dem Stile nach etwa zu Ende des sechsten Jahrhunderts ansetzen dürfen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach Herakles, der hier wie auf unseren anderen Bronzereliefs (Ausgrab. Bd. III, Taf. 23; IV, Taf. 25*B* [IV Taf. 38 u. 39]), wie auf dem Friese von Assos und den altkorinthischen Vasenbildern[3] noch ohne Löwenhaut erscheint, obwohl ihm dieselbe bereits um die Mitte des siebenten Jahrhunderts in der Poesie des Rhodiers Peisandros verliehen war, und obwohl er in Monumenten der kyprischen Kunst, die ziemlich sicher ins siebente Jahrhundert gehören,[4] ebenfalls schon mit dem Löwenfelle bekleidet ist. Dies mit dem orientalischen Herakles zusammenhängende Attribut scheint also in der Kunst des griechischen Festlandes bis tief ins sechste Jahrhundert hinein Widerstand gefunden zu haben. [Roschers Lexikon der Myth. I S. 2139.]

Einen sehr vernachlässigten und flauen Stil ohne altertümliche Elemente zeigt das Bronzeblech Ausgrab. IV, 25*B*, 5 [IV, 713a], das einfach durch eingeschlagene Umrisse den stehenden Zeus darstellt mit dem Blitze in der Rechten und den Adler mit gehobenen Schwingen auf der Linken. Es ist offenbar die Wiederholung eines statuarischen Typus, der in der Altis nicht selten gewesen sein wird (vgl. den Zeus der Metapontiner, Paus. V, 22, 5 und den der drei Leontiner 22, 7).

Auch ein gegossenes Bronzehochrelief fehlt uns nicht; es ist zugleich das 101 einzige Relief nicht archaischen Stiles in Olympia; ursprünglich vermutlich zum Schmucke einer Panzerstatue gehörig, stellt es den Kampf des Theseus und Minotauros dar (Ausgrab. Bd. IV, Taf. 24, 4 [IV, 36]). Die Szene ist hier völlig

[1] Namentlich ein im Knie gebogenes großes nacktes Bein (Inv. Nr. 2178 [IV, 718]); ein seltsamer Hahnenkopf mit Löchern zum Aufnageln [IV, 725 ff.]; auch Palmetten und Lotosblumen kommen so vor.

[2] Vgl. die à jour gearbeiteten Bronzeverzierungen eines „Thrones" aus Nimrud (Layard, Discov. at Niniv. 1853 S. 198; 200); ferner die schon mehrmals genannte phönikische Silbercista von Praeneste (Mon. d. Inst. VIII, 26).

[3] Vgl. Arch. Ztg. 1859, Taf. 125 (das unzweifelhaft echte Original dieser vielfach bezweifelten Vase habe ich in der Sammlung der École française zu Athen wiedergefunden); Mon. d. Inst. III, 46, 2.

[4] Relief von Golgoi mit zugehöriger Statue bei Cesnola-Stern, Cypern, Taf. 23. 24; geschnittener Stein von Curium mit ägyptisch-assyrischen Elementen, ebenda Taf. 79, 3; Silberschale von Larnaca (Mus. Napol. III, Taf. 11).

anders aufgefaßt als in den zahlreichen übrigen uns erhaltenen Darstellungen derselben; doch sind die Motive keineswegs neu erfunden, sie sind vielmehr nur von einem andern Kampfe des Theseus auf diesen mit dem Minotaur übertragen: es ist der Kampf mit Skiron, und zwar so wie er auf einer Metope des Theseions in Athen (Mon. d. Inst. X, 44, 3) erscheint, der jeden einzelnen wesentlichen Zug zu der Darstellung unseres Reliefs hergegeben hat. Wir müssen annehmen, daß der Künstler unseres Reliefs — vermutlich im vierten Jahrhundert v. Chr. — unter dem vermittelten oder unvermittelten Einflusse jener athenischen Metope stand, die eine eigene Schöpfung, nicht die Wiederholung eines älteren Typus sein dürfte.

Wir beschließen hier diesen vorläufigen Überblick der Bronzefunde Olympias, der wohl alles Bedeutende hervorgehoben hat, während freilich eine Fülle von Detail erst bei einer umfassenden Publikation wird zur Sprache gebracht werden können. Ist ja doch der Bronzereichtum der Altis ein ganz außerordentlicher: wie anderwärts, z. B. auf der Akropolis von Mykene und der von Athen, die Fundschichten, namentlich die unteren, dicht von Scherben bemalter Tongegenstände durchzogen sind, so sind sie es hier mit zahllosen Bronzeresten. Fast alles, bis zum geringsten Votivgegenstande herab, war in der Altis aus Bronze gefertigt; nur die allerälteste Schicht beim und unter dem Heraion zeigt die kleinen Terrakottavotive in größerer Menge, bald herrscht auch unter diesen die Bronze. Sehr charakteristisch ist auch, daß sich eine große Anzahl von Bronzenägeln in der Altis gefunden hat (der Art wie der aus Dodona bei Carapanos Taf. 52, 13); doch gibt es natürlich auch Eisennägel, deren Kopf indess meist durch einen schön profilierten deckelartigen Bronzeknopf verdeckt wurde; derartige Nägel scheinen die regelmäßige Verzierung von Holztüren gewesen zu sein und fanden sich, in der Form genau übereinstimmend mit in Dodona gefundenen (Carapanos Taf. 43, 8. 9) in großer Anzahl in der Altis zerstreut. 102

Überhaupt ist Eisen, so sehr die Bronze das herrschende Metall in der Altis ist, keineswegs selten und erscheint namentlich bereits in den allertiefsten Schichten, auch unter den Fundamenten des Heraions, was hier besonders hervorgehoben sei, weil ein großer Teil der Bronzen, wie wir oben zeigten, mit denjenigen Funden im mittleren und nördlichen Europa übereinstimmen, aus welchen das sog. Bronzezeitalter konstruiert zu werden pflegt. Aus Eisen wurden in der tiefsten Schicht beobachtet sowohl Lanzenspitzen, Haken, Stäbe unbekannter Verwendung, Ringe, wahrscheinlich große Ringhenkel von Dreifüßen und wie es scheint auch Dreifußbeine; ferner das Eisen bloß akzessorisch als Nagel oder Draht, oder Kern eines Bronzegerätes;[1] in letzterer Weise fanden sich namentlich

[1] Obige Angaben sind Mitteilungen von G. Treu entnommen, der die Güte hatte, auf meine Bitte bei den neuesten Grabungen besondere Aufmerksamkeit auf das Vorkommen des Eisens zu richten.

einige als Löwentatzen gebildete Gerätfüße aus Bronzeguß um einen Eisenkern [IV, 811 ff.]; dieselbe Technik an derselben Art von Gegenständen kommt vor in dem Bronzefund von Nimrud.[1]

Daß die kostbareren Metalle fast ganz fehlen in der Altis, ist bei dem vorgefundenen Zustande derselben natürlich. Gleichwohl fanden sich wenigstens z. B. einige schlagende Illustrationen zu dem homerischen Beiworte *ἀργυρόηλος* in Gestalt einiger einfacher, vielleicht von *θρόνοι* herrührender Bronzebeschläge, die mit einer oder zwei dichten Reihen silberner Nägel besetzt sind,[2] welche nicht nur an dem sichtbaren runden Knopfe, sondern an dem ganzen unsichtbaren Stifte von gediegenem Silber sind. Statuen von vergoldeter Bronze müssen in der Altis, nach den vorgefundenen zahlreichen kleinen Resten, sehr häufig gewesen sein, und zwar, da solche teilweise auch in tieferen Schichten vorkamen, nicht bloß in späterer Zeit.

103 Daß nur eine verschwindende Minderheit all unserer Bronzefunde später als das fünfte Jahrhundert fällt, ersahen wir schon in der Einleitung aus den allgemeinen Fundumständen, und fanden es im Laufe der Untersuchung durchweg bestätigt. Der größere Teil derselben reicht ohne Zweifel in die Zeit hinauf, da die Altis noch gar keine oder nur sehr wenige Statuen schmückten. Das Bild, das wir so von der Altis gewinnen, stimmt vollständig mit der Schilderung, die Theopomp von dem Aussehen des Apolloheiligtumes von Delphi in der älteren Zeit entwirft: *ἦν γὰρ τὸ παλαιὸν τὸ ἱερὸν κεκοσμημένον χαλκοῖς ἀναθήμασιν, οὐκ ἀνδριᾶσιν ἀλλὰ λέβησι καὶ τρίποσι χαλκοῦ πεποιημένοις* (Athenaeus VI, p. 231 f.). Große Bronzedreifüße und Kratere, letztere auf kunstreichen mit Blech inkrustierten Untersätzen, standen einst auch in Olympia zahlreich, bevor sich die Gebäude und Statuen erhoben, überall im Haine zerstreut,[3] und um die Altäre herum waren ganze Massen kleiner bronzener Votive gehäuft.[4] Aber dies alles gehört alter Zeit an und von den archaischen Bronzen springen unsere Funde fast unvermittelt zu spätrömischen Resten; aus der Zeit der höchsten Blüte attischer Kunst findet sich so gut wie gar nichts in Olympia. Eine verwandte

[1] Semper, Der Stil [1]I, S. 235; Layard, Discov. 1853, S. 178 ff.; auch eiserne Ringe, nach Layard Teile von Kesseluntersätzen, waren unter diesem Bronzefund.

[2] Inv. Nr. 4089; 4690 und 4691 [IV, 1226].

[3] Außer an den Altarstellen erschienen große Kessel- und Dreifußteile namentlich auch im übrigen Altisbereiche, so in der großen ehemals ohne Zweifel dicht von Bäumen bestandenen Strecke zwischen der östl. Terrassenmauer des Zeustempels und den großen Hallen im Osten, wo die unterste Schicht keineswegs tiefschwarz war, wie in den Altargegenden, und die Bronzen nur vereinzelt und zerstreut sich fanden.

[4] Der großen Uniformität in den Funden der Altarschichten ward schon früher gedacht. — Als ein Fundort bestimmteren Charakters sei hier noch hervorgehoben das Prytaneion, in dessen Innerem, und zwar tief unter den Fundamenten des römischen Baues, eine an Bronzen sehr reiche Fundschicht sich befand; besonders zahlreich waren darunter Gefäßhenkel, Pfannengriffe u. dgl., dem hier ehemals vorhandenen *ἑστιατόριον* entsprechend (auch Tonschüsseln und Teller fanden sich sehr viele); ferner aber auch eine auffallende Anzahl von Waffenstücken, besonders Lanzenspitzen.

Erscheinung bemerken wir anderwärts im Peloponnese, nämlich in Sparta, selbst unter den Resten der Skulptur (vgl. Mitt. athen. Inst. III, S. 297). Jener Bronzereichtum alter Zeit scheint indess allmählich weggeräumt worden zu sein, ja in späterer römischer Zeit dürfte er bereits fast ganz vom Altisboden verschwunden gewesen sein. Außer den Fundumständen (unter dem römischen Boden) spricht hierfür die Erzählung des Pausanias (V, 20, 8), der mit nicht geringem Erstaunen bei Fundamentierung einer Statuenbasis nahe dem Hause des Önomaos *ὅπλων καὶ* 104 *χαλινῶν καὶ ψαλίων θραύσματα* aus dem Boden kommen sieht; es waren natürlich nichts anderes als die von uns allenthalben in der tieferen Schicht gefundenen Bronzereste; Pausanias würde dieselben gewiß nicht bemerkenswert gefunden haben, noch, wie er es dem Zusammenhange nach deutlich tut, das Pferdegeschirr[1] mit den Rossen des Önomaos sich in Verbindung gedacht haben, wenn unsere Bronzen noch zu seiner Zeit die Altis gefüllt hätten.

Was nun die Altersgrenze nach oben betrifft, so ergab sich uns, daß keines der einigermaßen bestimmbaren Stücke unserer Bronzen mit Wahrscheinlichkeit über das achte Jahrhundert hinausgerückt werden kann. Älter wird nur diejenige tiefste Schicht, namentlich unter dem Heraion, sein, die nur die Votivtiere, besonders die aus Terrakotta, die primitiven Menschen uud dergleichen Zeugnisse des ältesten Kultus enthält.[2] Obwohl die letzteren ohne Zweifel zunächst lokaler Entstehung und Arbeit sind, fanden wir doch merkwürdige Beziehungen derselben zu Erscheinungen, welche uns die neueren cyprischen Ausgrabungen geboten haben, Beziehungen, unter denen am wichtigsten ist der Mangel von Götteridolen und deren Ersatz durch die Darstellungen der Weihenden selbst, wodurch Olympia andererseits wieder in Gegensatz tritt zu anderen alten Kultstätten des griechischen Festlandes. Vielleicht dient es zur Erklärung dieses Umstandes wenn wir uns des durch die Tradition bestimmt angedeuteten kretischen Einflusses auf die ältesten Kulte Olympias erinnern.[3]

---

[1] Da wir meines Wissens überhaupt kein Pferdegeschirr in der Altis gefunden haben, so wird Pausanias beliebige Bronzereste falsch interpretiert haben, im Gedanken an Önomaos Rosse.

[2] [Vgl. Sitzungsber. der Bayer. Akad. d. W. 1906, III S. 467 ff.]

[3] Schon das Zusammensein der Kulte des Kronos, Zeus und Rhea in Olympia weist deutlich auf Kreta; noch bestimmter tun dies die Kulte der idäischen Daktylen und des idäischen Herakles, und vor allem die Tradition von Klymenos, einem Abkömmlinge des letzteren; derselbe sollte gekommen sein von Kydonia und dem Jardanos auf Kreta und in Olympia sowohl die Altäre der Kureten und des Herakles als den der Hera, ferner in der alten Nachbarstadt Phrixa das Heiligtum der Athena Kydonia gegründet haben (vgl. Paus. V, 8, 1 ff.; 14, 8; VI, 21, 6). Unzweifelhaft wird das hohe Alter und die Richtigkeit dieser Tradition aber durch Folgendes: der Jardanos bei Kydonia, den auch die Odyssee (3, 291) kennt und von dem Klymenos gekommen sein soll, findet sich gleichfalls mit demselben Namen bei dem Hafenorte der olympischen Ebene, bei Pheia, und ist als solcher bereits der Ilias bekannt (7, 135; vgl. Strab. VIII, p. 342), die kretische Einwanderung, welche jenen Namen brachte, ist also noch älter. Jardanos ist aber ein rein semitischer Flußname und auch Pheia soll semitisch sein.

105 Sobald sich dekorative Verwendung oder ein gewisser Stil in unseren Bronzen zeigt, so scheiden sich verschiedene Gruppen; die eine derselben, welche hauptsächlich die manchfaltigen Schmuckgegenstände in sich begreift, nannten wir die des weiteren geometrischen Stiles; wir fanden dieselbe in gleicher Weise verbreitet über Italien und Teile des nördlichen Europa; dieselben großen Fibeln und plumpen Halsketten u. dgl. trugen die Frauen von Elis und die von Oberösterreich. Eine bestimmtere zeitliche wie örtliche Begrenzung ließ uns das andere geometrische System in Olympia zu, welches wir als mit den sog. Dipylonvasen zusammenhängend erkannten; seine Wurzeln erkannten wir deutlich im Osten des mittelländischen Meeres, während es westlich nicht über Griechenland hinaus verbreitet und hauptsächlich im siebenten Jahrhundert geblüht zu haben scheint; in Olympia gehören ihm vor allem die Dreifüße und eine Reihe gravierter Inkrustationsplatten, endlich eine bestimmte Klasse primitiver Tiere an. Die Importation wenn nicht aller Exemplare so doch der Typen, kann auch bei dieser Gruppe nicht bezweifelt werden. Doch die Herkunft dieser beiden Gruppen des geometrischen Stiles ließ sich noch nicht genauer definieren und nur negativ dahin bestimmen, daß nichts an ihnen speziell griechischen Ursprung andeutet, doch verschiedene Spuren auch hier auf den Ostrand des Mittelmeeres weisen. Anders ist es mit dem sog. orientalischen Dekorationstile, welchen wir in Olympia gleichzeitig mit dem geometrischen wirksam sehen, der uns jedoch sofort auf derjenigen Stufe entgegentritt, wie sie von der beginnenden griechischen Industrie in Anlehnung an die gleichzeitige phönikische, von der auch einige wenige Proben in Olympia erhalten sind, geschaffen wurde, das charakteristische dieser Stufe und die Art der Umbildung der überlieferten Typen konnten wir deutlich an einigen Beispielen erkennen. Um den Gegensatz dieser Dekoration und der geometrischen zu erklären, wird man mit einem ethnographischen Schlagworte nicht auskommen; es scheinen vielmehr beide nur auf zwei geographisch 106 und ethnographisch kaum viel verschiedene gleichzeitige doch nach getrennten Prinzipien und Traditionen arbeitende Fabrikationszentren als Ursprung zu weisen. Die älteste griechische Arbeit schloß sich weitaus vorwiegend an das sog. orientalische System an; in Olympia gehören demselben namentlich die geschmückten Kratere und einige Blechverkleidungen an. Die anfangs ohne Zweifel von den östlichen Küsten und Inseln ausgehende Fabrikation, die bis nach Italien importierte, mag sich bald auch nach dem Festlande gezogen haben. Leider vermochten wir erst im sechsten und fünften Jahrhundert eine für Olympia wichtige Bronzeindustrie in Argos zu konstatieren, der wir einen Typus von Rundschilden und von feinen Reliefs mit mythischen Darstellungen zuweisen konnten. Erzeugnisse sicher lokal verschiedener Produktion konnten wir auch unter den übrigen Resten darstellender Kunst in Olympia konstatieren, von denen einiges sich bis nach Italien verbreitet erwies. Unter wesentlich denselben Einflüssen wie Olympia scheint Dodona gestanden zu haben, dessen Ausgrabung uns an

einer großen Zahl von Gegenständen niederer und höherer Industrie dieselbe Fabrikation wie an olympischen erkennen ließ, was bei der Lage beider Orte nahe der Westküste nicht auffallen darf. Daß wir einer speziell eleischen Industrie von künstlerisch bedeutenderen Dingen so gut wie gar nichts mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben konnten, wird uns ebenfalls nicht wundern, wenn wir uns erinnern, daß Elis überhaupt niemals etwas Selbständiges in der Kunst geleistet zu haben scheint. Die zentrale Bedeutung Olympias veranlaßte gleichwohl, daß wir auch aus den bescheidenen Bronzeresten ein ungefähres Bild aller Hauptströmungen von Kunst und Industrie etwa vom achten bis fünften Jahrhundert v. Chr. gewinnen können.



HEKTORS LÖSUNG

EIN RELIEF AUS OLYMPIA DURCH EINEN GRIECHISCHEN SPIEGEL ERGÄNZT.

(HISTORISCHE UND PHILOLOGISCHE AUFSÄTZE, ERNST CURTIUS AM 2. SEPTEMBER 1884 GEWIDMET)

181 Die segensreichen Ausgrabungen von Olympia haben unter einer fast unabsehbaren Fülle von altertümlichen Bronzegegenständen auch einige wenige unscheinbare dünne Blechstreifen zu Tage gefördert, die nicht wie die gewöhnliche Menge nur ornamental geziert sind, sondern bedeutungsvolle Darstellungen aus der Sage enthalten.

Diese Reste, so spärlich und zerstückt sie auch sich fanden — denn nur eine größere Platte gelang es vollständig aufzudecken — waren uns doch hoch willkommen; denn sie boten uns erst eine Anschauung von Originalen der Art, 182 wie wir sie uns immer ersehnt hatten, von den altpeloponnesischen Flachreliefs, die der Zierde von Geräten dienten und deren hohe Bedeutung uns längst aus den erhaltenen Beschreibungen des Kypseloskastens und des amykläischen Thrones sowie aus den schwarzfigurigen Vasendarstellungen klar geworden war, die uns auf jene Gattung als ihre Vorbilder hinwiesen.

Unter diesen fragmentierten olympischen Reliefs befand sich eines, dessen Figurenreste besonders zu Vermutungen reizte. Es ist das in der Vignette am Schlusse nach einer Zeichnung wiederholte Stück, die nach Photographie und

Abguß und mit Hülfe meiner Notizen von dem sehr schwer kenntlichen Originale hergestellt worden war.[1]

In meiner vorläufigen Behandlung der olympischen Bronzen[2] schloß ich aus den erhaltenen Motiven, daß „am wahrscheinlichsten Priamos zu erkennen sei, welcher den Achilleus um den toten Hektor anflehe". Anders glaubte später Milchhöfer den Vorgang deuten zu müssen;[3] er erkannte Theseus, welcher den Minotauros hingestreckt hat und dem Ariadne einen Kranz zu reichen im Begriffe ist. Durch einen Irrtum meiner Beschreibung hatte ich indess selbst Anlaß zu dieser Deutung gegeben; ich hatte in der Linken der rechts zur Hälfte erhaltenen Figur den „Rest eines Reifens oder Kranzes" zu erkennen geglaubt[4] und die Zeichnung dahin beeinflußt; dies war ein Sehfehler, denn es ist nur eine runde geschlossene Faust vorhanden, die einen Stock aufstützt.

Ich bin jetzt in der glücklichen Lage, nicht nur diesen Fehler verbessern, sondern meine frühere Deutung zur Gewißheit erheben und vor allem das Fehlende des olympischen Reliefs vollständig ergänzen zu können.

Bei der Versteigerung der gewählten Sammlungen Alessandro Castellanis, die zu Rom im Frühjahre dieses Jahres Statt hatte, kam unvermutet aus einer vergessenen Lade ein Stück zum Vorschein, das der Besitzer augenscheinlich einst besonders verschlossen hatte, über dessen Herkunft aber die Erben leider nichts mehr anzugeben wußten. Es erregte durch seinen ungewöhnlichen Charakter sofort die Aufmerksamkeit der Kenner. Es wird nun hier in der Abbildung [S. 424] auf ein Drittel verkleinert[5] vergegenwärtigt, während sein wichtigster Bestandteil, das 183 Relief, in einer Radierung, die L. Otto den Beiträgen dieses festlichen Bandes angereiht hat, die Tafel IV schmückt. [Darnach hier als Vignette S. 422; auch Griech. Vasenmalerei II S. 120. Das Original jetzt in Berlin.]

Es ist ein Spiegel, und zwar ein griechischer. Letzteres ist unschwer zu beweisen. Unter der Fülle von Metallspiegeln, welche Italien, namentlich Etrurien und Latium (Praeneste) geliefert haben, hat sich meines Wissens niemals einer gefunden, welcher der durch den unsern vertretenen Gattung angehörte. Auch G. Körte, der das einschlägige Material gegenwärtig am besten übersieht, wußte mir keinen nachzuweisen. Dagegen kann ich zwei Spiegel nennen, die in allen Eigentümlichkeiten der Form und Technik mit dem vorliegenden übereinstimmen, nur jedes Schmuckes entbehren; und beide stammen aus Griechenland, der eine aus Naupaktos, der andere aus Korinth; sie gehören beide dem

[1] Ausgrabungen von Olympia Bd. IV Tafel XXV links unten; S. 18, 2. E. Curtius, Das arch. Bronzerelief aus Olympia (Abh. d. kgl. Akademie 1879) S. 13, 5. Milchhöfer, Anfänge der Kunst S. 187, c. [Olympia IV Nr. 701 Tafel 39.]

[2] Bronzefunde von Olympia (Abh. d. kgl. Akademie 1879) S. 94 [oben S. 411].

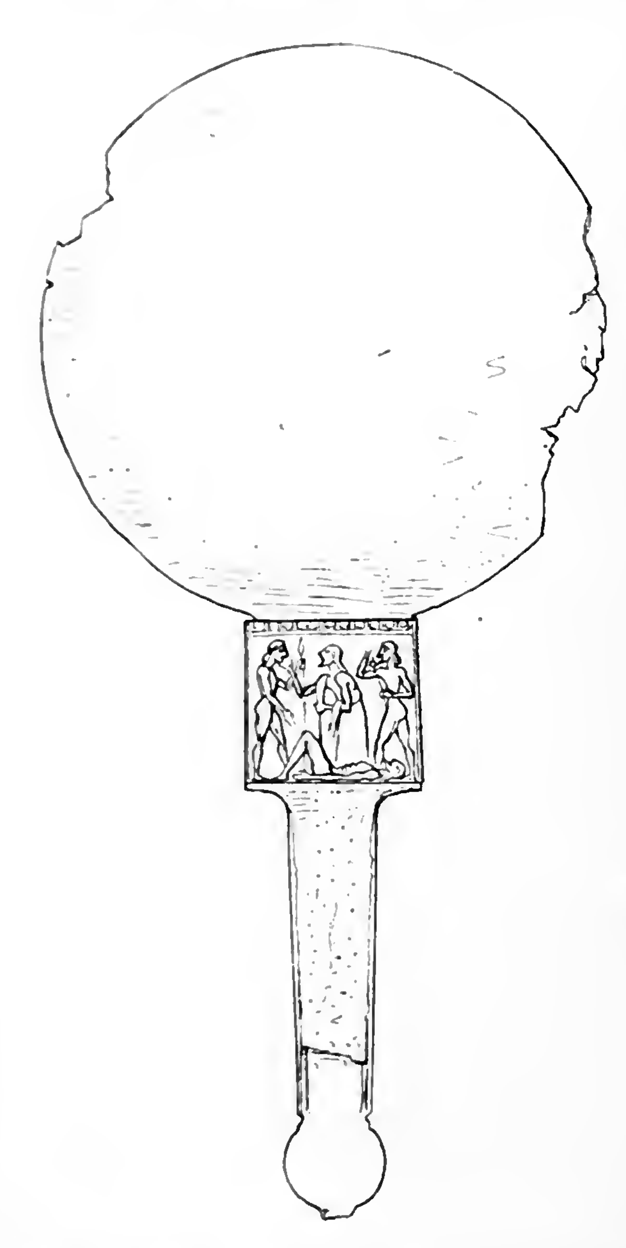
[3] Anfänge der Kunst S. 188.

[4] Siehe Ausgrabungen von Olympia Bd. IV S. 18.

[5] Gesamtlänge 0,36; Durchmesser der Scheibe 0,18; Grifflänge ebensoviel.

kgl. Antiquarium zu Berlin,[1] und vielleicht besitzen auch andere Sammlungen griechischer Bronzen ähnliche noch nicht beachtete Stücke.

Das Charakteristische derselben ist, daß Griff und Scheibe aus einem Stücke bestehen und beide sehr dünn und leicht gearbeitet sind; die italischen Spiegel sind immer bedeutend dicker und schwerer. Deshalb haben letztere auch regelmäßig einen gekerbten oder sonst verzierten äußeren Scheibenrand; im Gegensatze dazu sind unsere griechischen Spiegel gerade am Rande am dünnsten. Ferner pflegen die italischen Spiegel mehr oder weniger konvex und auf der konkaven Rückseite mit gravierter Darstellung geziert zu sein; unsere griechischen zeigen nur eine kaum bemerkbare Konvexität der Hauptseite und keinerlei Gravierungen. Am eigentümlichsten ist indess ihr Griff. Der Übergang vom Scheibenrand zur Griffzunge wird erst durch eine viereckige breitere Fläche vermittelt; die Griffzunge selbst ist relativ breit und flach und dünn wie das Ganze; unten erweitert sie sich noch einmal zu einem Rund, das dann in eine kurze Spitze ausläuft.[2] Die Länge des Griffes ist dem Durchmesser der Scheibe gleich.



In all diesen Punkten stimmt unser Spiegel mit jenen von gesicherter griechischer Provenienz durchaus überein; doch eines hat er vor jenen, die völlig unverziert sind, voraus, den merkwürdigen Reliefschmuck. Auf seiner Hauptseite — die 184 durch eine ganz schwache Konvexität der Scheibe und die Vergoldung[3] bezeichnet ist — ist der Griff nebst der viereckigen Fläche mit einer dünnen Schicht Blei

[1] a) Inv. Nr. 7445 aus Naupaktos. Gesamtlänge 0,35; Durchmesser der Scheibe 0,175; Länge des Griffs ebensoviel. — b) Inv. Nr. 2818 = Friederichs, Kl. Kunst und Industrie S. 23 Nr. 8. Länge 0,265. Aus Korinth, durch Roß. [Andere Exemplare, davon zwei aus Korinth: Athen. Mitt. 1886 S. 76, 2. Ἐφημ. ἀρχ. 1898 S. 122.]

[2] Die an unserem Exemplare abgebrochen, aber an dem von Naupaktos erhalten, doch verbogen ist.

[3] Von der Vergoldung sind Reste unter dem Oxyd dieser Seite zu bemerken. Die Rückseite zeigt die dunklere Metallfarbe unter grüner sowie blauer Oxydation.

belegt; dieselbe diente offenbar dazu, eine Bekleidung von dünnem Bronzeblech zu befestigen. Die letztere ist von dem Griffe indess leider abgefallen; auf jenem Viereck jedoch sitzt noch in seiner ursprünglichen Lage auf dem Blei ein Relief aus sehr dünnem Bronzeblech fest. Daß es nicht etwa erst in neueren Zeiten hier aufgelegt worden sei, lehrt der Augenschein, wie dies denn auch die in Rom anwesenden Kenner sofort erkannten. Und auch darüber, daß dieser Schmuck gleich bei Anfertigung des Spiegels beabsichtigt war, werden wir vergewissert, indem der Griff auf dieser Seite zwei etwas emporstehende Ränder zeigt, um die Bleischicht einzufassen.

Das Relief ist vorzüglich erhalten, von Oxydation ziemlich frei und in allen seinen Einzelheiten völlig deutlich. Man sieht sofort, daß es eine Wiederholung des olympischen ist, aber keine mechanische, denn mancherlei Details sind verschieden. Zunächst ist das Feld des olympischen etwas höher: es ist 0,049, das unsrige nur 0,045 hoch; dagegen ist die Relieferhebung des olympischen Exemplars beträchtlich geringer, es ist flacher als das vorliegende; deshalb ist dort das einzelne, auch abgesehen von der viel stärkeren Oxydierung, so schwer zu erkennen. Das olympische war ferner Teil eines größeren Komplexes gleicher Bildfelder, die durch Ornamentrahmen getrennt waren, wie dies an anderen gleichartigen olympischen Stücken deutlich ist; das unsrige ist an den Seiten nur durch ein feines Rändchen eingefaßt, doch oben erscheint dasselbe Ornament wie an den olympischen, nur etwas enger geordnet.

Die Komposition, die Bewegungen der Arme und Beine sind auf beiden Stücken ganz gleich, doch ist auf dem olympischen alles mehr nach links zusammengeschoben; die Kniee des an der Erde Liegenden erscheinen hier zwischen den Beinen des Stehenden, dort rechts davon; auch die beiden stehenden Figuren sind sich näher gerückt. Unser Relief ist indess auch etwas breiter als hoch, während das olympische, wie sich mit Beihülfe der anderen zugehörigen Stücke erkennen läßt, quadratisch war.[1]

Über die Deutung kann jetzt, nachdem die vollständige Komposition vorliegt, kein Zweifel bestehen. Ein Greis, der einen jugendlichen Helden anfleht um den Toten, der auf der Erde liegt, kann nur Priamos sein, der unglückliche Vater, der 185 zu dem grimmen Achilleus fleht, ihm die Leiche seines Hektor herauszugeben; doch nicht allein konnte er das Zelt des Mörders so vieler seiner Söhne aufsuchen; der geleitende Gott Hermes führte ihn sicher dahin; ihn erkennen wir in der bärtigen Gestalt rechts mit dem Heroldstabe in der Linken. Zwar könnte man in derselben auch den Herold Idaios sehen wollen, den Priamos in der Ilias als einzigen Begleiter aus Troja mitnimmt. Doch dagegen spricht zunächst die Erscheinung der Figur, die durchaus kein Greis ist wie Idaios (*γέρων* Il. 24, 368), und ihre Nacktheit

[1] Siehe Bronzefunde von Olympia S. 91 [oben S. 409. Ein drittes Exemplar von der Akropolis in Athen siehe Athen. Mitt. 1895 S. 478. A. de Ridder, De ectypis quibusdam aeneis S. 10].

paßt gewiß besser zu dem Gotte als dem Herold der Wirklichkeit. Eine genaue Übereinstimmung mit Homer wird übrigens weder durch die Annahme des Hermes noch durch die des Idaios erzielt; denn jener verläßt in der Ilias den Priamos, nachdem er ihn sicher in den Hof des Achilleus geleitet hat (v. 468); Idaios aber wird von Priamos im Hofe bei den Wagen zurückgelassen, während er das Zelt betritt, und erst später nach erfolgter Gewährung wird er in das Zelt geführt (v. 577). Es leuchtet indess ein, wie ungleich wichtiger dem Künstler, der auf möglichst kleinem Raume den ganzen Inhalt der Handlung darzustellen hatte, die Figur des Hermes sein mußte gegenüber der unwesentlichen Gestalt des Idaios; denn jener repräsentiert die ganze göttliche Leitung des Vorganges, den Willen des Zeus, der bereits Thetis zu Achill geschickt hat, um ihn zu erweichen, der Priamos auffordern ließ und ihm Hermes als Geleiter und Beschützer sandte.

Und unserm Künstler ist es in der Tat gelungen, den wesentlichen Inhalt jener einzig schönen Schilderung von Hektors Lösung im letzten Gesange der Ilias, deren Kenntnis wir bei ihm hier voraussetzen wollen, aufs engste zusammengezogen wiederzugeben. Freilich mußte er sich hierzu von dem Detail der dichterischen Schilderung emanzipieren und seine Darstellung deckt sich denn auch mit keinem bestimmten Momente in jener. Zunächst sah er von jeder Andeutung des Lokales als unwesentlich ab; den Achill läßt er nicht zu Hause in seinem Zelte nach vollendetem Mahle sitzen, wie der Dichter, sondern er stellt ihn einfach als jugendlichen Helden nackt und mit dem Speere bewaffnet hin; die Lanze gehört zu seiner kriegerischen Natur, nicht zur momentanen Situation. Der tote Hektor liegt zu seinen Füßen, während er im Epos natürlich abseits gedacht wird, wo Achill ihn *ἐν κόνι* (v. 17) hat liegen lassen. Für Priamos hat der Künstler nicht ein stürmisches Herankommen, Umfassen der Kniee, Küssen der Hände oder Wälzen vor den Füßen des Achilleus, sondern das aus der einfachsten und dem Griechen doch 186 deutlichsten Bewegung des Anflehens bestehende Motiv, das Berühren des Kinns gewählt. Übrigens wird auch dieses im Epos erwähnt, da Priamos von sich sagt *ἐγὼ δ᾽ἐλεεινότερός περ | ἔτλην δ᾽ οἷ᾽ οὔπω τις ἐπιχθόνιος βροτὸς ἄλλος, | ἀνδρὸς παιδοφόνοιο ποτὶ στόμα χεῖρ᾽ ὀρέγεσθαι.* Der alte König ist als Greis deutlich charakterisiert durch die Glatze und die gebeugte Haltung; er steht vorgebückt und stützt die Linke fest auf einen Stock, wie ihn auch der Gesang des Epos (v. 247) mit einem *σκηπάνιον* ausgestattet denkt. Er trägt den langen Chiton wie es dem alten Manne und Könige geziemt; ein schalartiger schmaler Mantelstreif fällt ihm über rechte Schulter und linken Unterarm herab. Ob auf dem olympischen Relief auch dieses Detail der Gewandung, abgesehen von der durch das flachere Relief mitgebrachten Verschiedenheit, übereinstimmte, ist bei dem Zustande desselben kaum mehr zu konstatieren.

Die Bewegung der nach unten ausgestreckten rechten Hand des Achilleus ist wohl als Andeutung der Gewährung zu fassen, die er dem Flehen des Greises zu Teil werden läßt, als Ausdruck des Freigebens des vor ihm liegenden Leichnams.

Der Künstler, der die ganze Sage aufs kürzeste zusammengefaßt darstellen wollte, durfte diesen wichtigsten Moment, den Höhepunkt und Kern der Handlung nicht unangedeutet lassen. Zwar daß der Held gerührt wurde durch den Anblick des gebeugten Greises — *οἰκτείρων πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον*, wie der Dichter von Achill sagt (v. 515) — dies konnte der Beschauer allein aus der Gegenüberstellung der beiden Figuren erraten; doch welchen Erfolg dies haben werde, mußte zu sehen sein. An dem räumlichen Nebeneinander zeitlich verschiedener Momente stieß sich die archaische Kunst bekanntlich gar nicht.[1]

Die erhobene Rechte des von rechts herankommenden Hermes werden wir wohl als mahnende, auffordernde Bewegung fassen müssen; er ist der Bote des Zeus, er erinnert, daß Achilleus nicht *Διὸς ἀλίτηται ἐφετμάς*. Natürlich ist auch dieses Eintreten des Hermes nur zu erklären aus jenem Streben des Künstlers, alles zu geben.

Unsere Darstellung der *Ἕκτορος λύτρα* ist ohne Zweifel die älteste, die wir besitzen. Auf den attischen Vasen[2] finden wir eine von derselben durchaus verschiedene; sie erscheint jedoch erst in der letzten Phase der schwarzfigurigen Technik, die nicht älter ist als der streng rotfigurige Stil, dem die bedeutendsten Exemplare dieses Typus angehören. Von einem Zusammendrängen auf möglichst engen Raum wird hier abgesehen; vielmehr wird die Andeutung des Epos, daß Achill eben die Mahlzeit vollendet hatte, als Priamos eintrat, in malerischer Breite zur Darstellung eines in seinem Zelte schmausenden Achill benutzt, unter dessen Kline der Leichnam des Hektor liegt; es ist die befriedigte Rache des wilden Helden, die hier zum Ausdrucke kommt. Priamos konnte nun erst heranschreitend dargestellt werden; das Flehen, Erweichen und Gewähren kommt hier nicht zur Vergegenwärtigung. Die Komposition geht von anderen Gesichtspunkten aus als die unsrige; sie verzichtet auf Wiedergabe des Ganzen, malt aber einen bestimmten, und zwar einen vorbereitenden Moment breiter aus; sie setzt die Kenntnis des weiteren Verlaufes der Handlung bei dem Beschauer voraus und verweilt um so ausführlicher bei der einleitenden Szene. Deshalb fügt sie auch allerlei Nebenpersonen hinzu, die Begleitung des Priamos und die Umgebung Achills. Als

187

[1] Vgl. Robert, Bild und Lied S. 14 ff.

[2] Siehe das Verzeichnis von Benndorf (Annali d. Inst. 1866, S. 246 ff. [mit Nachträgen von Pollak, Athen. Mitt. 1898 S. 170]); nur ein spät schwarzfiguriges Bild ist durch Abbildung bekannt (Arch. Ztg. 1854, Tafel 72, 3); zwei andere sind sehr ungenügend beschrieben und gehören vielleicht gar nicht hierher. Streng rotfigurig im Stile des epiktetschen Kreises ist die Schale bei Overbeck, Gall. her. Bildw., Tafel 20, 3 [Griech. Vasenmalerei II Taf. 83]. Ein Prachtstück ist der Skyphos in Wien (Monum. d. Inst. VIII, 27 [Griech. Vasenmalerei II Taf. 84]), der, wenn mich nicht alles trügt, ein Werk des Brygos ist. Zwei etruskische Vasen (eine etwas ältere Overbeck, Gall. Tafel 20, 2; eine späte Connestabile, Pitt. mur. di Orvieto Taf. 16) befolgen eine abweichende Tradition, indem sie Achill sitzen lassen. — Der Einfluß der Tragödie (Äschylos) ist erst in der Darstellungsweise der apulischen Vasen nachweisbar. Vgl. Robert, Bild und Lied S. 18. 96. 142. Luckenbach im 11. Supplementbande d. Jahrb. f. Philol. S. 507 ff.

Vorlage für diesen Typus möchte man ein breiteres Gemälde vermuten, dessen Bedingungen ja so andere waren als die der knappen, von engem Rahmen umspannten dekorativen Flachreliefs; seine Erfindung wird der Zeit angehören, da die größere Wandmalerei sich ausbildete, während unsere Reliefkomposition in der älteren Periode der noch ausschließlich dekorativen Kleinkunst entstanden ist.

Überblicken wir das Bildwerk nun als Ganzes, so wird unser Auge von einer überraschenden Klarheit und Strenge der Linienführung berührt; es ist nicht nötig, in Worten diese zu entwickeln, da sie sich unmittelbar aufdrängen. Man beachte nur zum Beispiel, daß die Spitze des Scheitels der Mittelfigur gerade in der vertikalen Mittellinie des Feldes liegt; ferner, wie genau sich die beiden seitlichen Figuren Achill und Hermes entsprechen, ohne doch eintönige Wiederholungen zu sein; sie setzen beide den einen Fuß vor und erheben den einen Arm; sie sind beide gleich hoch, und die straffen eckigen Linien ihrer aufrechten Figuren dienen als strenger 188 Rahmen zu der niedrigen Gestalt und den weicheren Umrissen des gebeugten Priamos in der Mitte. In die Lücken des unteren Teiles des Bildes schiebt sich die Gestalt des Hektor trefflich ein; seine emporgezogenen Kniee füllen den Raum zwischen Achill und Priamos und seine Hand tritt wieder in den Zwischenraum seiner Beine. Es wäre freilich natürlicher gewesen, die Leiche mit gestreckten Beinen zu bilden, doch ist es einleuchtend, wie künstlerisch ungünstig dies gewirkt hätte. Charakteristisch ist aber wieder, wie einfach klar und straff der Körper gelegt ist, in rechtem Gegensatze zu den auf archaischen Vasen bei den Toten so beliebten Verschränkungen.

Die Herkunft des olympischen Reliefs — bei welchem der Fundort schon peloponnesischen Ursprung als das wahrscheinlichste bezeichnete — ist durch eine Inschrift, die ich auf einem anderen, doch völlig gleichartigen Stücke entdeckte, als argivisch ziemlich sicher gestellt.[1] Dann ist es aber das wahrscheinlichste, daß auch unser Spiegel mit seinem Relief in Argos gefertigt wurde. Indess müssen wir zugeben, daß die Vorlagen, nach denen unsere Metallkünstler arbeiteten, weiter verbreitet sein konnten und namentlich dürfen wir für die alten Zentren von Kunstindustrie der Peloponnes, für das benachbarte Korinth und Sikyon, den Besitz solcher Vorbilder annehmen. Nach Korinth deutet, wie es scheint, die eigentümliche

[1] Siehe Bronzefunde von Olympia S. 92 [oben S. 410]; Ausgrabungen von Olympia IV, S. 19 [Olympia IV, 699]; die Form des Lambda, auf dem die Zuteilung beruht, ist bis jetzt bekanntlich nur in Argos und dem von dort kolonisierten Rhodos nachgewiesen. [Letzteres jetzt aufgegeben, vgl. Dümmler, Kleine Schriften III S. 212.] — Milchhöfers Angabe (Anfänge der Kunst S. 184 Anm. 2), die Gattung dieser Reliefs fände sich in Etrurien wieder, beruht auf der Notiz in meinen Bronzefunden von Olympia S. 93 [oben S. 411], wo ein verwandtes, doch etruskisches Reliefband angeführt wird, das mir auf Vorbilder wie die argivischen Reliefs zu deuten schien, die demnach auch nach Italien exportiert worden wären. [Vgl. dazu Olympia IV S. 104.] — Ob die Reliefs von Dodona, die ich a. a. O. S. 91 f. [oben S. 409] als völlig gleichartig vermutete, dies wirklich sind, weiß ich nicht anzugeben, da ich sie noch nicht zu sehen Gelegenheit hatte.

Form unseres Spiegels, die ich, wie erwähnt, bis jetzt nur in Korinth und Naupaktos nachweisen kann; an letzteren Ort wird die Form indess gewiß von Korinth gekommen sein, dessen Handel und Industrie ja jene Küsten beherrschte. In Athen finden wir im fünften Jahrhundert, wie uns die Vasenbilder lehren, eine durchaus verschiedene Spiegelform gebräuchlich.

Es lassen sich indess noch Erwägungen allgemeinerer Art anstellen, welche geeignet sind, den Ursprung unseres Reliefs aus der Peloponnes, sei es aus Argos, Korinth oder Sikyon, zu bestätigen.

Die oben geschilderte eigentümliche Kompositionsart, das Zusammendrängen der Handlung auf engsten Raum und die Konzentration auf das Wesentlichste, der 189 streng symmetrische Aufbau der Gruppe, die möglichst einfachen abgemessenen und eckigen Bewegungen der Figuren — alles dies scheinen, soweit unsere beschränkte Kenntnis ein Urteil zuläßt, Eigenschaften, welche jene alte dekorative Reliefkunst der Peloponnes, die im Kypseloskasten ein uns durch Beschreibung bekanntes Prachtstück schuf, in besonderem Maße ausgezeichnet haben. Während die älteste dekorative Kunst nur lose, breite friesartige Kompositionen kennt,[1] so sind diese am Kypseloskasten bereits in der Minderzahl und auf gewisse Stellen beschränkt, wo sie den dekorativen Zweck fortlaufender Bänder erfüllen, während sich anderwärts jener Reichtum von einzelnen Bildern entfaltet, welche in prägnantester Fassung den Kern einer mythologischen Handlung darstellen; sie waren wahrscheinlich von ornamentalen Rahmen umspannt wie die argivischen Bronzereliefs.[2] Daß ein guter Teil der Typen der altattischen Vasen auf Vorbilder dieses peloponnesischen Kunstkreises zurückgeht, hat man gewiß mit Recht erkannt; wir finden in ihnen die geschilderte Kompositionsart häufig wieder; ich erinnere nur an jene beliebten Typen der verschiedenen Heraklestaten, Peleus und Thetis, Menelaos und Helena, Aias und Kassandra, Neoptolemos und Priamos, die Zweikampfsbilder, den Rüstungs- und Abschiedstypus der Helden zwischen Vater und Mutter usw. Es sind immer zwei oder drei Figuren, zwischen denen die Handlung sich abspielt; eine vierte und fünfte werden zuweilen als nah beteiligte Zuschauer zugefügt. Auch handlungslose Typen, wie Apoll zwischen Leto und Artemis, Dionysos zwischen zwei Silenen oder Nymphen werden nach diesem Vorbilde gestaltet.

Im Gegensatze hierzu zeigen die chalkidisch-ionischen Vasen eine entschiedene Vorliebe für die ältere breitere friesartige Behandlung der Stoffe, und auch wo ihre Typen sich mit den oben geschilderten berühren, unterscheiden sie sich durch eine lebendigere Auffassung, die sich nicht in so eng gemessene Grenzen einschnüren läßt, die da zum Überquellen neigt, wo dort straffes Zusammenfassen herrscht. Daneben aber sind als Gegensatz hier die wappenhaften Typen noch besonders

[1] Vgl. den homerischen und hesiodischen Schild; die figürlichen Darstellungen der „mykenischen", der „Dipylon" und anderer ältesten Vasengattungen; die von Löschcke, Arch. Ztg. 1881, S. 49 besprochenen Typen, die alle „parataktisch" komponiert sind.

[2] Vgl. was ich Arch. Ztg. 1882, S. 200 bemerkte. [Meisterwerke S. 728.]

beliebt, das heißt streng symmetrische Gegenüberstellungen, aber ohne Bedeutung und Handlung; man kann diesen Wappenstil, der im Orient seine vollste Entwicklung 190 gefunden hatte und in der ionischen Kunst so fest saß, als eine Vorstufe zu der oben geschilderten ansehen, die wir die metopenartige nennen möchten und die Bedeutung mit der Strenge des Aufbaus vereinigt.

Besonders wichtig sind uns in diesem Zusammenhange einige in Korinth gefundene Goldplättchen des Berliner Antiquariums;[1] die auf denselben erscheinende Komposition von Theseus' Kampf mit dem Minotauros im Beisein der Ariadne hat die größte Verwandtschaft mit der unseres Reliefs und zeigt dieselben wesentlichen Eigenschaften. Im Gegensatze zu dem von einer chalkidischen und altattischen Vasen bekannten lebhaft bewegten Schema des Minotaur steht derselbe hier gerade aufrecht, dem Theseus parallel; dieselbe gemessene Strenge der Bewegungen, dasselbe Konzentrieren der Handlung in dem quadratischen Felde wie auf unseren Bronzereliefs. Dagegen ist der Stil jener Goldplättchen entschieden älter als der der letzteren. Auf jenen finden sich nun[2] sowohl in der Tracht, als besonders dem Gesichtstypus der Figuren, wie es scheint, Hinweise auf Kreta, wenn nicht als Entstehungsort, so doch als den Platz, von dem die Vorbilder sich nach Korinth verbreiteten. Diese Spuren würden aber vortrefflich mit der Tradition stimmen, wonach die dädalische Kunst sich von Kreta nach der Peloponnes verbreitete und gerade bei Korinth in Sikyon eine Hauptstätte fand; nur von den Künstlern, welche die alte Kunst des Holzschneidens und des getriebenen Metalles auf Rundwerke übertrugen, sind uns einige namentlich überliefert; die Verbreitung der dekorativen Reliefkunst knüpft sich an keine Namen, und doch hat auch sie gewiß ihre bestimmte schulmäßige Entwickelung gehabt. Wir dürfen ihre Blüte in den besprochenen Bronzereliefs erkennen, deren schönstes bis jetzt bekannte Exemplar das von uns hier veröffentlichte ist

Daß in den uns erhaltenen archaischen sog. Apollostatuen lokal differenzierte Übertragungen in Marmor nach einem von Kreta gekommenen Typus der sog. Dädalidenschule zu erkennen sein möchten, ist früher von mir vermutet worden.[3]

Wie auffallend ähnlich ist aber der Stil gerade der zwischen Korinth und Argos, bei Tenea gefundenen bekannten Statue jener Art und dem unseres Bronzereliefs![4] Der Achill und Hermes stehen so da, wie jener „Apoll", mit vorgesetztem linken Beine; ihre Proportionen stimmen ebenfalls mit dem letzteren 191 überein; die Haare im Nacken sind hier und dort dieselben,[5] das Profil sehr ähnlich; vor allem gleichartig ist aber die Behandlung der Beine mit der übertriebenen, aber

[1] Arch. Ztg. 1884, Tafel 8.

[2] Wie ich in meiner Besprechung derselben (Arch. Ztg. 1884 S. 106) erwähnt habe.

[3] Arch. Ztg. 1882, S. 55. [Meisterwerke S. 712.]

[4] [Beschreibung der Glyptothek Nr. 47.]

[5] Die vorderen aufstrebenden Haarspitzen des Achill sieht man oft in gleicher Weise auf korinthischen Vasen und Pinakes auch auf altattischen zuweilen, wie auf der François-Vase.

richtigen Hervorhebung der Muskeln, den sorgfältigen dünnen Knieen und Knöcheln; daneben das relative Ungeschick in Wiedergabe des Mittelkörpers, das namentlich in den Wülsten auf dem Leibe des Hektor hervortritt. Dagegen ist die Charakteristik des Greises an Priamos, sowie der lebendige Ausdruck seines Kopfes mit dem etwas geöffneten Munde eine Leistung, die wir innerhalb der Grenzen dieser Kunst kaum erwarten durften.

Das Interesse unseres Reliefs ist mit diesen Andeutungen natürlich nicht erschöpft. Nur einen Punkt wollen wir noch berühren, das Verhältnis des Kunstwerks zu seiner Quelle, der Sage. Wir haben bei unserer Beschreibung oben ohne weiteres angenommen, daß der Darstellung die Ilias zu Grunde liege, so wie wir dieselbe besitzen. Es fragt sich indess, ob der Künstler die Schilderung der Ilias selbst kannte oder ihm nur der Hauptinhalt der Sage, die Lösung Hektors, bekannt war. Es wäre dies zu wissen interessant für die Entscheidung der Frage, ob dem Kunstkreise, dem wir unser Relief zugeschrieben haben, das homerische Epos geläufig gewesen sei.[1] Wir sahen oben, daß man eine genaue Kenntnis der Ilias bei dem Künstler voraussetzen kann und alle Abweichungen von der Dichtung sich leicht erklären aus künstlerischen Gründen, aus dem Haften der archaischen Kunst an den ihr eigenen Typen, an ihrer eigenen Ausdrucksweise. Indess die Notwendigkeit der direkten Abhängigkeit vom Epos können wir schwerlich beweisen, und es konnte auch die von der uns vorliegenden dichterischen Form unabhängige Volkssage die vermittelnde sein. Allerdings erscheint mir letzteres weniger wahrscheinlich; denn die Geschichte von der Lösung des Leichnams des Hektor hat schon nichts von jenen drastischen Zügen, wie sie die Volkssage liebt und überall verbreitet; sie scheint vielmehr ein individuell dichterisches Erzeugnis, das auch nur in dem vom Dichter gegebenen Gewande fortlebt. Auch gehört ja der Gesang der *Ἕκτορος λύτρα* zu den späteren Partien der Ilias. Dann weist doch auch die Figur des Hermes unseres Reliefs auf Kenntnis des Epos; denn die Kunstsitte Hermes allenthalben in die Darstellungen der Sage einzuführen, nur um zu zeigen, daß Zeus' Wille geschehe, gehört erst der späteren Zeit an. — Es sind uns meines Wissens noch zwei Bildwerke altkorinthischer Kunst bekannt, 192 die ihren Stoff der Ilias entnehmen; das eine ist die Szene des Kypseloskastens, wo Agamemnon gegen Koon über Iphidamas kämpft nach der *Ἀγαμέμνονος ἀριστεία*, das andere ein leider fragmentierter korinthischer Pinax,[2] wo Diomedes, wie in der *Διομήδους ἀριστεία*, unter Athenas Schutz kämpft über dem gefallenen Pandaros, wahrscheinlich gegen Aineias.[3] Die beiden Fälle schildern je eine Haupttat der Helden von Argos und es konnte hier allerdings wohl die einheimische Sage, nicht die Ilias die Quelle gewesen sein.

[1] Vgl. Löschcke im Dorpater Universitäts-Programm 1880, S. 6.

[2] Siehe meinen Berliner Vasenkatalog Nr. 764.

[3] Daß am amykläischen Throne eine Szene vorkam, deren Stoff aus demselben letzten Gesange der Ilias genommen scheint, aus dem unser Relief stammt, nämlich die *Τρῶες ἐπιφέροντες χοὰς Ἕκτορι*, lassen wir hier unberücksichtigt, da der Künstler jenes berühmten Werkes aus dem ionischen Kleinasien stammte.

Was uns die Entscheidung in diesen Fragen so schwer macht, ist die typische Behandlungsweise der archaischen Kunst, die das Individuelle möglichst ausschließt. In unserm Fall speziell haben wir gesehen, wie der Künstler einen ihm geläufigen alten Typus zu den Gestalten des Achill und Hektor verwendet; dagegen läßt uns die spätere Darstellungsweise, wo Achill beim Mahle liegt, keinen Zweifel an der genauen Iliaskenntnis ihres Schöpfers. Selbst das Hauptmotiv unserer Reliefs, das Anflehen einer stehenden Figur durch Berühren des Kinns, war vielleicht ein schon fertiger Typus, den der Künstler benutzte; der Henkel eines Buccherogefäßes ist mit dem Ausschnitt aus einer alten Reliefkomposition geschmückt, die jenen Typus darstellte; [1] ein bärtiger Mann, der nach rechts steht, wird von einer anderen Gestalt durch Anfassen des Kinns angefleht; da es der Raum des Henkels nicht erlaubt, wurde diese zweite Figur leider weggelassen. Wie eine andere auf Buccherogefäßen öfter wiederholte Gruppe eines Mannes mit einer Frau den älteren allgemeinen Typus für mehrere späterhin individualisierte mythologische Szenen zu enthalten scheint, [2] so könnte auch jener Typus des Anflehens existiert haben, bevor er auf Priamos und Achill übertragen wurde.

Doch wie dem auch sei, die Betrachtung des griechischen Spiegels, den wir hier veröffentlicht, war nicht ohne erfreuliche Ergebnisse; seine Gestalt und die Art seines Schmuckes war uns neu und lehrte uns eine, wie es scheint namentlich von Korinth aus verbreitete, altertümliche Spiegelgattung kennen; sein Relief bot die willkommene Ergänzung eines interessanten Denkmales aus Olympia; es war uns dies ferner durch Komposition und Stil ein hervorragend schönes Muster für die Eigenart der archaischen Reliefkunst, wie sie sich in der nordöstlichen Peloponnes ausgebildet hatte und welche die verschiedensten mythologischen Stoffe in ihren Kreis zog, alle in verwandter Weise behandelnd, womöglich mit Benutzung alter schon fertiger Typen. Wir lernten in dieser Kunstgattung neben aller naiven Deutlichkeit und Lebendigkeit der Auffassung doch ernste Zucht und Strenge als die Haupteigenschaft ihres Stiles kennen, wie diese es auch waren, die späterhin die Werke der peloponnesischen Kunstschule vor allen auszeichneten.

193

[1] Abgebildet bei Helbig, Das homerische Epos, 1884, S. 166 [1887 S. 242]; beschrieben in meinem Berliner Vasenkatalog Nr. 1615. Es ist ein Stück von gewöhnlicher Buccherotechnik, durchaus ohne jenen „grünlichen Firnis“, den ihm Helbig a. a. O. zuschreibt.

[2] Siehe Milchhöfer, Anfänge der griechischen Kunst S. 187. 189.



BRONZI ARCAICI PROVENIENTI DALLA GRECIA

(ANNALI DELL'INSTITUTO 52, 1880 TAV. D'AGG. F—I [= Taf. 13. 14 und Fig. 1. 2].)


I disegni riprodotti nelle tavole d'aggiunta F [hier Fig. 1 u. 2] e G 118 [Taf. 13] sono già stati presentati ad un' adunanza del nostro Istituto nell' anno 1875 dal ch. sig. Helbig, al quale furono gentilmente regalati dal sig. Faccioli, architetto bolognese.[1] A pubblicarli ed illustrarli adesso m'induce la luce nuova che credo di potervi spargere applicando i resultati degli scavi recentissimi d'Olimpia.

Parliamo in primo luogo dei due grandi cerchi della tav. F [Fig. 1. u. 2]. Essi non hanno a fare in verun modo con ornamenti da cavallo, come si era supposto prima,[2] perchè gli scavi d'Olimpia del quarto anno (1878—79) hanno reso indubitabile il fatto che codesti cerchi servivano da manubri a tripodi votivi. Sono dunque quei grandi anelli che nelle rappresentanze antiche si vedono alzati sopra l'orlo del vaso stesso, al quale erano attaccati con un altro manico, che alla parte inferiore dei nostri cerchi v'era fissato con chiodi.[3] Parecchi esemplari d'Olimpia mostrano conservato benissimo anche quel secondo manico, e ne ho fatto incidere uno nella mia dissertazione sopra i bronzi d'Olimpia inserita negli Atti della reale accademia delle scienze a Berlino dell'anno 1879.[4] Siccome in quel luogo (p. 13—18 [oben S. 347 ff.]) ho parlato più distesamente sopra il tipo di quei tripodi olimpici, così mi limito qui al più necessario. 119

Il manubrio figurato a destra della nostra tavola (n. 2) [Fig. 2] ora si conserva al ministero del culto in Atene ed è stato trovato, prima che fossero cominciati i nostri scavi, ad Olimpia.[5] [Unter Fig. 2 wiederholt nach Olympia IV Taf. 33 Nr. 607a, A. de Ridder, Bronzes de la Société archéologique d'Athènes Nr. 5. Brunn, Griech. Kunstgesch. S. 124.] È di bronzo battuto (di due millimetri di grossezza incirca),

[1] V. Bull. 1875 p. 135 sg.

[2] Bull. 1875 p. 136. Meno fondata ancora era la supposizione degli archeologi d'Atene, i quali chiamavano specchi quegli oggetti.

[3] È rotta la parte dell'attaccatura in uno dei nostri esemplari, e sull'altro le tracce del secondo manico si vedono benissimo nell'originale, ma non sono riconoscibili nel nostro disegno.

[4] Fig. 3 della tavola annessavi [oben S. 350].

[5] Ecco le principali misure: diametro esterno 0,35; interno 0,213; altezza del cavallo 0,95.

e da ambedue le parti vi sono *graffiti* degli ornamenti geometrici, fra i quali primeggiano due zone di cerchi concentrici riuniti fra di loro con tangenti oblique. Nel bel mezzo però si trova una zona composta di quattro linee a zigzag, la quale vien divisa dalle altre per mezzo di due strisce minute con un ornamento d'intrecciatura semplicissimo, identico a quello che in proporzioni un po' più grandi chiude di sopra e di sotto la composizione intera. Al disopra del cerchio è inchiodato un cavallo d'arte primitiva, le cui forme sono disegnate quasi geometricamente,[1] del qual tipo del resto abbiamo trovato moltissimi esemplari ad Olimpia.



Fig. 1.

Da un cavallo simile è sormontato anche l'altro nostro manubrio[2] (n. 1 [Fig. 1]), del quale però la tecnica è molto diversa da quella del primo, essendo egli di bronzo fuso e gli ornamenti lavorati a traforo. Anche qui vediamo i medesimi cerchi concentrici, ma le tangenti formano fra di loro una linea a zigzag, il quale ultimo ornamento è anche quello della striscia superiore. La provenienza di questo pezzo, disegno in 120 grandezza metà del vero [hier ca. $^{1}/_{3}$], pur troppo non si può costatare; esso si trova nel Museo della società archeologica in Atene ove fu comprato presso un negoziante d'antichità [A. de Ridder Nr. 6]. La supposta provenienza da Chalkis,

[1] Il qual carattere è più evidente nell'originale che non nel disegno da noi riprodotto.

[2] Altri esemplari d'Olimpia sono sormontati o da uccelli primitivi o da un capo di bove.

datagli (con punto interrogativo però) nel Bull. l. c., pare che non abbia alcun fondamento.[1]

Un altro pezzo di quello stesso museo,[2] mentovato nel Bull. l. c. p. 136, n. 2 come incrostazione con ornati a zigzag, la quale avrebbe originalmente coperto un pilastrino, in verità non è altro che il piede di un tripode dello stesso tipo al quale appartiene il manubrio ultimamente descritto. È di bronzo fuso[3] e corrisponde in tutte le particolarità a tanti esemplari trovati ad Olimpia. Nella sezione trasversale somiglia ad una T cui tutte e tre le faccie sono adorne di ornamenti a zigzag sovrapposti in rilievo, identici a quelli rappresentati nella tavola della sopramentovata mia dissertazione sotto il n. 4c [oben S. 349], presi da un piede simile.



Fig. 2.

Il concetto principale della decorazione delle dette parti di tripodi, vale a dire i cerchi colle tangenti, è sommamente caratteristico anche per una nota classe di vasi geometrici della Grecia, trovata nelle isole del mare Egeo sulle coste adiacenti.[4] Trovandosi quel concetto, almeno come elemento principale, in nessun altro

[1] Sono queste le informazioni che il direttore di quel museo, il ch. sig. Kumanudis, ha date al sig. Lolling.

[2] Inventario dei bronzi del Varvakion n. 559 [A. de Ridder Nr. 4]; la provenienza qui pure è ignota.

[3] Secondo le notizie esattissime favoritemi dal sig. Lolling è lungo 0,44 ma rotto almeno nella parte di sotto, largo 0,06, profondo 0,04. Anche queste misure sono le medesime che si trovano negli esemplari d'Olimpia.

[4] Esemplari pubblicati v. presso il Conze, Zu den Anfängen d. gr. Kunst. Wien 1870, e Annali d. Inst. 1872 tav. d'agg. K.

121 sistema di decorazione geometrica, vi doveva essere una relazione fra la fabbricazione di quei vasi, propagati come pare da un centro solo, e quella dei nostri tripodi. Disgraziatamente di quest'ultimi fino ad ora non possiamo stabilire con certezza altri luoghi di ritrovamento se non il sacro recinto d'Olimpia e quello di Dodona; giacchè il pezzo figurato nell'opera del ch. Carapanos sopra i propri suoi scavi a Dodona, tav. 49, 21, pare sia un frammento di un manubrio di bronzo battuto come il primo nostro, e credo i pezzi l. c. 16—18, identici a tanti altri d'Olimpia, provenienti dall'incrostazione dei piedi appartenenti alla specie di tripodi con manubri non fusi ma battuti e graffiti.[1]

Ma come l'anzidetto gruppo di vasi dipinti non si trova mai in Italia, così anche i bronzi appartenenti al medesimo sistema di decorazione sono ignoti all' Italia,[2] mentre di un'altra gran classe di bronzi, decorati con altro sistema geometrico, appunto gli scavi d'Olimpia hanno mostrato che è stata comune all'Italia e alla Grecia.[3]

Quanto poi al tempo al quale debbonsi ascrivere i nostri tripodi, non puossi dir altro se non che i vasi corrispondenti fanno seguito immediatamente al fiore della pittura vascolare propriamente detta di Micene, e che gli ultimi stadii della loro fabbricazione paiono giungere fino al secolo sesto a. C.

Fra le due specie di tripodi crederei che quella coi manubri e piedi di bronzo battuto e lavorato a punzone sia più antica dell'altra di bronzo fuso: di certo è la più rara fra i ritrovamenti d'Olimpia.

122 L'altra tavola (G) [Taf. 13] rappresenta nella parte inferiore in grandezza naturale una fibula, disgraziatamente frammentata a destra, ma del più grande interesse. Fu dessa trovata nella Beozia a Tebe ed ora si conserva nel Museo della società archeologica d'Atene [A. de Ridder Nr. 228]. Quattro parti costituiscono questa strana fibula;[4] l'arco gonfiato di sopra, il pezzo a sinistra che va restringendosi ingiù,[5] ove finisce nella spilla stessa, la quale vien ricevuta dalla parte infima rincurvata di una grande lamina sottile, che originalmente doveva essere quadrangolare. La decorazione è tutta eseguita a punzone con grandissima finezza. Sulla parte rimanente di questa lamina si vede ancora la parte anteriore di un cavallo disegnato in maniera molto affine a quella degli anzidetti vasi geometrici della Grecia; anche il cordone disegnato a zigzag, che gli pende dalla bocca, s'incontra su taluno fra i cavalli di quei vasi.[6] Tutto il corpo è coperto

[1] V. la sopracitata mia dissertazione negli Atti dell'accademia di Berlino pag. 16 [oben S. 350].

[2] La congettura esternata nel Bull. 1875 p. 136, che quel cerchio di bronzo di Amelia mentovata nel Bull. 1864 p. 57 appartenesse qui, non ha la menoma probabilità.

[3] V. la citata mia diss. p. 34 sg. [oben S. 364 ff.].

[4] La maggiore larghezza trasversale è di 44 millimetri.

[5] Due tali pezzi identici, appartenenti senza dubbio a fibule di questo tipo, furono trovati ad Olimpia.

[6] Già l'Helbig nel Bull. l. c. ha confrontato il vaso presso il Conze, Zu den Anfängen, 1870, tav. 4.

di linee orizzontali a zigzag, la quale particolarità si osserva pure in parecchi piccoli cavalli di bronzo dello stesso stile geometrico ritrovati ad Olimp a. La benda però, che gli passa attraverso il petto, trova la sua analogia in quella simile che si osserva spesse volte sui cavalli dei noti vasi d'argento con bassirilievi di fabbrica fenicia, ritrovati in Cipro[1] e nelle tombe di Cere[2] e Palestrina.[3] Gli unici esemplari dello stesso tipo di fibula che, per quanto io sappia, finora si siano trovati, sono tre di Olimpia, il più interessante dei quali fu 123 pubblicato da me sulla tavola dell'anzidetta mia dissertazione n. 7 [oben S. 366. Olympia IV Nr. 365]; vi è conservata quasi intera la lamina quadrangolare coi graffiti finissimi, i quali ne coprono ambedue le parti. Benchè strana assai — giacchè messa in uso non si poteva veder più di una faccia di quella lamina — la medesima particolarità distingue la nostra fibula di Tebe. Nella quale il signor Lolling, pregato da me ad esaminarla di nuovo, scorse delle tracce, coperte sì dall'ossido ma ben sicure, di rappresentanza graffita dall'altra parte; il Lolling credette di potervi ravvisare la poppa di una nave ed un oggetto poco chiaro al disotto.

Anche negli altri punti essenziali la tecnica di quell'esemplare d'Olimpia è identica a quella del tebano; stranamente però vi manca la parte ricurva disotto per ricevere la spilla; i quattro lati poi della lamina non sono uguali, quello a sinistra (veduto dalla parte esterna) essendo un poco ricurvo. Finalmente l'orlo circondante le rappresentazioni è molto più ricco che non nella fibula tebana, ma i triangoli che spuntano verso il mezzo ricorrono in ambedue gli esemplari. Lo stile delle rappresentazioni pertanto in quell'esemplare d'Olimpia si scosta di più da quello dei vasi geometrici mentovati, mentre almeno la figura dell' uccello mostra più analogia con certi vasi di Cipro.[4]

Degli altri due esemplari ritrovati ad Olimpia,[5] l'uno non mostra veruna decorazione, l'altro è graffito con meandri della specie di quelli dei detti vasi geometrici ed inoltre mostra in un campo quadrangolare un cervo ferito con tre lancie nel collo.

Il tipo di fibula in discorso finora dunque non lo conosciamo che da Tebe 124 e da Olimpia;[6] ma forse anch'esso come gli altri tipi di fibule, trovati quasi identici in Grecia (specialmente ad Olimpia), in Italia e nell'Europa settentrionale, era una volta sparso più lontano; e posso addurre come sostegno di questa congettura una fibula trovata nell'antica Pannonia e conservata nel museo di Agram, la quale mostra le stesse quattro parti della nostra tebana, cioè l'arco bipartito, decorato anche qui con linee a zigzag, la spilla ricevuta dalla lamina

[1] Così sui cavalli della patera di Larnaca: Longpérier, Mus. Nap. III tav. 10.

[2] Tomba di Regulini-Galassi: Mus. Gregor. I 63. 64. 66.

[3] Mon. d. Inst. X 31. 33; qui però soltanto su pochi dei cavalli.

[4] Cf. la sopracitata mia dissertazione sui bronzi olimpici p. 36 [oben S. 366].

[5] I quali ritrovati dopo la mia partenza da Olimpia, non conosco che dalle notizie favoritemi dal sig. Purgold.

[6] Anche il ch. Helbig mi ha assicurato di non aver mai osservato codesto tipo fra i ritrovamenti d'Italia.

ricurva al disotto. La sola differenza è che questa lamina non è quadrangolare ma triangolare, nè mostra dei graffiti ma un bordo soltanto di puntini lavorati a rilievo. Senz'alcun dubbio però qui non abbiamo che una variazione leggiera del tipo originale trovato nella Grecia. Il ch. sig. Wylie, che ha reso pubblica codesta fibula nei Proceedings of the society of antiquaries of London 2 ser. VI, 1875, p. 450, non seppe addurre altro esempio analogo se non uno del Museo britannico che fa parte dell'antica collezione Temple e proviene dall'Italia meridionale; esso avrebbe la medesima forma e grandezza straordinaria.[1] Forse queste fibule appartengono ad uno sviluppo più recente del medesimo tipo osservato in Grecia, ma in ogni caso è sicuro, che con quest'ultimo stanno in relazione strettissima fibule d'Italia e di Pannonia.

I cinque frammenti pubblicati in grandezza naturale nella medesima tavola 125 d'agg. G [Taf. 13] n. 1—5 possono benissimo essere messi assieme, e allora avendo tutti un'incurvatura continua, formano una specie di diadema, frammentato soltanto dalla parte sinistra e destinato senza dubbio a girare intorno a qualche oggetto circolare, forse la testa umana. Fu anch'esso trovato in una tomba antica di Tebe e poi acquistato dal Museo della società archeologica d'Atene [A. de Ridder Nr. 308]. Il bronzo sottile mostra a certe distanze delle bozze circolari, ma il resto è graffito colla medesima finezza che abbiamo ammirata nella fibula anzidescritta; tutto il fare tecnico pare lo stesso; e quanto allo stile corrisponde pure il cavallo del diadema a quello della fibula, corrisponde poi quella particolarità caratteristica di riempire il corpo interno di quasi tutti gli oggetti con linee a zigzag, e la maniera di disegnare i contorni di linee doppie si trova anche nei graffiti, se non della fibula tebana, in quella d'Olimpia. I concetti della decorazione però non appartengono semplicemente ad un sistema geometrico, ma sono composti da elementi diversi.

La croce, che pare d'aver distinto il bel mezzo della composizione, non tanto per la forma generale, trovata anche altrove, quanto per la particolarità di essere riempita da linee oblique, si mostra come desunta proprio dal sistema geometrico di quei vasi greci detti del Dipylon.

Da ambedue le parti di questa croce si stendono fregi di animali e di uomini, in modo però che la parte sinistra confrontata con quella a destra sta capovolta, la quale stranezza forse si spiegava dall'uso dell'oggetto; però, se era realmente un diadema, non ne trovo spiegazione alcuna.

Nella composizione poi dei due fregi invano si cercherebbe la legge della simmetria; anzi alla rinfusa vi sono posti gli animali, gli uomini ed il bastimento, 126 senza relazione visibile fra gli elementi diversi; così p. e. l'uomo a sinistra della croce, che vibra una lancia od un bastone, è isolato senza avere oggetto o persona avversaria; lo stesso vale per l'altra figura umana, ed anche il leone

[1] La lunghezza si dice che sia di un piede inglese. [Athen. Mitt. 1887 S. 18, 2.]

non attacca per niente l'uccello che gli sta avanti, ma come i pesci di dietro, così l'uccello davanti vi sono posti senza relazione, per mero caso, Con questa è congiunta l'altra particolarità, che cioè dovunque il permetteva lo spazio, sono posti due o tre animali, l'uno sopra l'altro, senza un suolo comune, ove starebbero tutti.

Fra gli animali non soltanto i cavalli, ma anche i pesci appartengono al ciclo di animali prediletti negli anzidetti vasi geometrici, ove però non appariscono che per riempir lo spazio specialmente sotto i cavalli,[1] non in fregi liberi, come qui. Vi appartengono anche gli uccelli a colli lunghi, i quali però non in fila, come generalmente sopra quei vasi, ma sparsi qua e là compariscono per riempire gli spazi liberi; lo stesso tipo è posto in alto o in basso senz' essere modificato, sicchè molti paiono volare senza avere però le ali aperte.

Anche il bastimento è un concetto favorito fra quei vasi, benchè non vi si trovi in senso meramente decorativo, come sul nostro diadema, e come pare anche sul rovescio della nostra fibula tebana. Quanto alla forma già l'Helbig[2] aveva osservato che essa corrisponde in generale a quella delle navi sopra i detti vasi (Mon. d. Inst. IX, tav. 40),[3] ma vi sono delle differenze, le quali sgraziatamente sembrano sconosciute anche altrove. Giacchè, mentre è indicato anche qui un mezzo ponte attaccato alla prora, il prolungamento di quest'ultima non ha nè la forma ricurva di quei vasi, nè quella di un palo retto, come sui vasi attici a figure nere, ma una forma nuova angolare. Inoltre la poppa non ha quella semplice forma semicircolare ovvia su tutti gli altri monumenti, ma mostra un angolo acuto. Accordandosi però tutte le particolarità essenziali colle navi dei vasi geometrici, crederei che quelle forme angolose sul nostro diadema sono piuttosto cagionate dalla maniera stilistica del disegno che da diversità reali nella forma del bastimento.

127

Domandiamo ora, qual sia il porto storico di questo tipo di navi. Il monumento più antico che ci rappresenti il tipo generale della nostra nave, cioè una nave la cui prora finisce in un rostro in forma di una punta semplice, è un basso rilievo assiro del palazzo di Sennacherib a Kujundsshik (Layard, Mon. of Nin. I, 71), cioè della fine dell' VIII o del principio del VII sec.; con quel tipo sono rappresentate senza dubbio navi fenicie, e sono mischiate con esse altre navi del solito tipo assiro, cioè senza rostro colla prora piegata insù, il qual tipo ancora negli ultimi tempi distingueva le navi propriamente assire (cf. la nave d'Assurbanipal presso Rawlinson, Five gr. monarchies^2 I, p. 361).[4] Quel medesimo tipo fenicio rappresentano poi certe monete persiane con iscrizioni fenicie, pro-

[1] Cf. p. e. Annali 1872 tav. d'agg. I, 1, ed il gran vaso trovato ad Argos, mentovato Athen. Mitt. IV p. 159.

[2] Bull. d. Inst. 1875 p. 136.

[3] Cf. le osservazioni del sig. Graser sopra queste navi negli Annali 1872 p. 178 sg.

[4] Cf. inoltre per il tempo di Sargon le barche nei rilievi di Khorsabad: Botta-Flandin, Mon. de Nin. tav. 32 sg.

babilmente del VI sec.[1] Il medesimo finalmente apparisce in uno dei due basti-
128 menti nemici rappresentati sul vaso d'Aristonofo (Mon. IX, 4) forse ancora del VII secolo.[2]

Ma questo tipo, secondo ogni probabilità prettamente fenicio, di certo era l'originale pel nostro, il quale ne differisce soltanto per quel prolungamento al disopra della prora. Sappiamo peraltro, che un'altra forma di quello stesso prolungamento, in guisa cioè di un palo retto, probabilmente si era sviluppata nel settimo secolo e certo, nel sesto, si era sviluppata a Corinto, nella città che si diceva essere stata la prima a costruir navi grandi da guerra (Thuc. I 13); giacchè quella forma si trova sopra certe tavolette votive di Corinto molto arcaiche;[3] ivi stesso apparisce anche una forma più vicina all'antica fenicia: al disopra del rostro la prora stessa spunta assai infuori. Ma al principio del secolo quinto, cioè sui vasi attici a figure nere, regna assolutamente quella forma col palo retto, la quale si vede anche sopra le più antiche monete di Samo e Cnido.[4]

Pel tipo però probabilmente più antico dei nostri vasi geometrici e del diadema tebano c'importa il fatto, che desso non è identico all'antico fenicio, ma ne è derivato immediatamente, che dunque gli oggetti ove è rappresentato, non provengono dalla Fenicia stessa, ma da una contrada che stava sotto la sua influenza diretta. Quanto alla sua antichità finalmente, ci è dato un limite un
129 po'vasto nel fatto, che verso il 1200 non esisteva ancora nemmeno il semplice tipo fenicio,[5] sicchè quella variazione di esso dev'essere assai più tarda.

Gli elementi della nostra composizione osservati finora tutti si mostravano presi dal sistema geometrico dei vasi confrontati, benchè l'uso che se ne faceva nel nostro diadema ne differisca non poco. Ora però veniamo ad elementi del tutto differenti, quali sono in primo luogo quel leone camminante a sinistra, ed i due cani ossia sciacali che vanno dietro ad un capriuolo.

---

[1] V. specialmente Friedländer-Sallet, Das kgl. Münzkabinet n. 809/10 = Graser, Alt. Schiffsdarst. auf Münzen, tav. A n. 584 b.

[2] Cf. le mie osservazioni sopra questo vaso nella dissertazione sopra i bronzi d'Olimpia p. 45 [oben S. 373].

[3] Ora esistenti nel museo di Berlino, ed appartenenti ad una grandissima serie di tali tavolette recentemente acquistata dal detto museo. [Berliner Vasenkatalog Nr. 347 ff.]

[4] Cf. Graser, Alt. Schiffsdarst. auf Münzen ed. Annali 1872, p. 178. La stessa forma pare rappresentata nella nave di un arnese d'avorio di Chiusi (Mon. d. Inst. X 39 a), del quale ho sostenuto altrove l'origine greca (v. Bronzefunde aus Olympia p. 52 [oben S. 379]).

[5] I popoli venuti dal settentrione, dalle isole e coste del Mediterraneo, verso l'Egitto, senz'altro si sarebbero serviti anche di quel tipo di navi, eccellente per la guerra, se fosse allora esistito in quel mare. Le forme dei bastimenti usati da quei popoli veggonsi chiaramente espressi sulle sculture di Ramses III a Medinet Habu: Rossellini, Mon. reali I 131; Chabas, Et. sur l'antiquité hist. tav. 1 e p. 319; le prore hanno forme diverse, ma il rostro non si trova mai. (Per i bastimenti di mare degli stessi Egiziani cf. Dümichen, Fleet of an Egyptian queen Leipz. 1868).

Fra i molti confronti che si presentano scegliamo soltanto i più vicini e i più palpabili. Quel medesimo tipo dunque del leone che cammina, volto per lo più a sinistra, e mettendo le gambe una avanti l'altra, colla coda piegata insù e la bocca aperta, dalla quale per lo più pende lunga la lingua, questo stesso tipo è caratteristico per un certo e ben distinto gruppo di lavori in metallo.

Cito in primo luogo una lamina di sottil bronzo trovata ad Olimpia (A),[1] che mostra in disegno graffito molto primitivo quel medesimo leone camminante a sinistra, ove pare che gli preceda un altro simile; disotto non è indicato il suolo, ma come nel nostro diadema cammina nel campo libero; in fine linee 130 a zig-zag ornano almeno il collo. Incontriamo quel tipo, parimenti graffito, sopra un grande ornamento d'oro trovato a Vulci (B),[2] ove i due leoni che vi camminano senza suolo nel campo libero, hanno col nostro un'analogia sorprendente, la quale viene aumentata dagli uccelli, che vi volano attorno. In un altro ornamento d'oro di Vulci (C),[3] fra altre figure da citarsi subito vediamo due di quelle bestie con la lingua pendente e la coda rialzata; il lavoro è a globetti finissimi sovrapposti. Due altre poi, camminanti pure senza suolo, troviamo in una lastra d'oro a rilievo stampato con sovrapposti globetti, proveniente dalla gran tomba Bernardini a Preneste (D).[4] In lavoro semplice stampato troviamo il nostro tipo sopra una lastra d'oro (E) importantissima per le nostre ricerche, giacchè essa fu trovata in una tomba d'Atene presso il Dipylon insieme con vasi geometrici di quel sistema spesso mentovato, e reso conosciuto da Conze ed Hirschfeld;[5] lo troviamo inoltre sopra un rilievo stampato d'argento, proveniente dalla citata tomba prenestina (F),[6] sopra un vaso di bronzo (G) da un'altra tomba prenestina del medesimo tempo e genere (Archaeologia 41, tav. 6), poi in file sopra lo scudo di bronzo, del resto decorato geometricamente, della tomba Regulini-Galassi 131 (H; Mus. greg. I, 20, 2), e fra altre bestie sul gran vaso da sostegno della medesima tomba (I, Mus. greg. I, 11) finalmente (ma senza la lingua pendente) sull'ornamento d'oro della stessa tomba (K, Mus. greg. I, 84) e sopra un pendaglio d'oro in forma di Pateco (L).[7]

---

[1] Nello strato più profondo vicino al Metroon; l'ho descritta sotto il numero 7001 nell'inventario ufficiale dei bronzi [Olympia IV Nr. 688].

[2] Micali, Mon. per serv. alla stor. degli ant. pop. ital. 2. ed. tav. 45, 3 [München, Antiquarium].

[3] Micali, Op. cit. tav. 46, 14 [München, Antiquarium].

[4] Mon. d. Inst. X 31, 2.

[5] La detta lastra è pubblicata nel Daremberg et Saglio, Dictionn. des antiqu. p. 788 fig. 933. Due altre simili provenienti dalle medesime tombe vedi presso Curtius, Das arch. Bronzerelief aus Olympia tav. III 4 e 5, ove invece del leone pare rappresentata una pantera colla coda pendente in giù. Per il ritrovamento di queste lastre cf. Hirschfeld, Annali 1872, p. 136; 154. [Furtwängler, Arch. Ztg. 1884, S. 103, 4. Böhlau, Arch. Jahrb. 1887 S. 35, 4.]

[6] Mon. d. Inst. X 31, 5.

[7] Micali, Mon. per serv. etc. tav. 46, 1 [München, Antiquarium].

Con piccola differenza, cioè colla testa rivolta indietro, scorgiamo il medesimo nostro tipo di leoncini in lavoro stampato nella lastra di bronzo che si vede pubblicata in mezzo alla nostra tavola d'agg. H [Taf. 14, 2]. Proviene con incirca 40 altri frammenti simili da una tomba arcaica della Beozia ed oggi si trova nel Museo della società archeologica d'Atene.[1]

Anche per il gruppo dei cani col capriuolo sul diadema tebano abbiamo i confronti negli stessi monumenti ora enumerati. Quello d'Atene E ci mostra un capriuolo che volge la testa verso un animale poco deciso; lo seguono oltre a quel leone, cervi pascolanti; questi ultimi appariscono pure in F e di più vi è anche il capriuolo colla testa rivolta ed il cane colla bocca aperta; questi stessi elementi, cioè capriuolo, cane e cervi, si riconoscono anche in C, e questi ultimi in G.

Le due nostre figure umane infine non trovano altri riscontri più adatti che fra questi medesimi lavori: il C ce li mostra frapposti fra gli animali cogli stessi movimenti e gli stessi bastoni del nostro diadema; i medesimi appariscono, con 132 bastoni pure, sopra un'armilla d'oro[2] di Corneto (M) che appartiene decisamente a questo gruppo di lavori. In qualche altro sono più decisi i tipi umani, essendo nel B rappresentati guerrieri primitivi con scudi, spade ed elmi a lunga cresta; quanto a quest'ultima basti qui l'osservazione che essa si riscontra anche nelle rinomate patere fenicie d'argento[3] contemporanee ai lavori in discorso. L'F poi aggiunge a quelle bestie un arciere ed un Centauro a piedi umani; quest'ultimo infine, ed inoltre un uomo a cavallo, ci mostra il G.[4]

È da aggiungersi finalmente, che parecchi dei nostri monumenti oltre i sudetti elementi introducono anche delle bestie favolose ed alate (così D G I L M).

È incontestabile che tutti gli oggetti anzimentovati e confrontati fra di loro, siccome mostrano i medesimi concetti eseguiti nel medesimo stile, debbono appartenere incirca alla medesima epoca ed al medesimo centro di fabbricazione. L'epoca poi vien determinata approssimativamente dalla circostanza che gli esemplari trovati in Italia (Etruria marittima e Preneste) vengono o dalla tomba Regulini-Galassi o da quella scavata dai Bernardini a Preneste, o da tombe di contenuto simile. Le quali tombe, che precedono immediatamente l'importazione di vasi corinzii nell'Italia, debbono appartenere incirca alla seconda metà del settimo secolo. Nè possono essere molto più antiche le tombe di Atene e di Tebe che contenevano l'E ed il nostro diadema. Ora quella d'Atene conteneva anche

[1] Ove porta il n. 30. L'altezza è di 0,037. Secondo le notizie del Lolling qualche volta vi sono fissate sopra piccole rosette, o sul campo libero o sui leoncini stessi. [A. de Ridder Nr. 314.]

[2] Mon. ed. Annali d. Inst. 1854 tav. 33, 1. 2; p. 122; il lavoro è quello da globetti sovrapposti.

[3] Revue archéol. 1876 tav. I, da Amathus di Cipro; cf. Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia p. 56 [oben S. 382].

[4] Cf. Furtwängler l. c. p. 20 [oben S. 353].

vasi dipinti del noto stile prettamente geometrico, ed il diadema di Tebe per diversi 133 suoi concetti vien dimostrato contemporaneo all'incirca a que'medesimi vasi.

Risulta dunque che i vasi geometrici trovati al Dipylon d'Atene vi erano in uso ancora nel VII secolo,[1] nel medesimo tempo in cui in alcune parti dell'Italia si ornavano le tombe di oggetti di uno stile molto differente, detto orientale o fenicio, mentre non s'importavano ancora vasi greci. Nello stesso tempo poi che in Grecia regnava da una parte il puro stile geometrico dei vasi detti del Dipylon e dall'altra parte quello detto orientale, v'erano anche i prodotti di una fabbrica che mischiava gli elementi di ambedue i sistemi decorativi. Ed a questi ultimi appartiene il nostro diadema tebano. Ed è molto chiara la mescolanza degli elementi diversi anche in parecchi dei contemporanei monumenti d'Italia. Così l'M da una parte mostra linee geometriche a zig-zag ed a meandro, insieme a quelle primitive figure umane, ma dall'altra parte offre concetti molto differenti, i quali si possono dimostrare essere d'origine fenicia. Lo scudo H, ed ancora più i suoi compagni sono di decorazione quasi puramente geometrica. L'ornamento di testa B è tutto decorato di triangoli e zig-zag, ma il compagno K, senz'altro contemporaneo, mostra un ornato dell'altro sistema.

M'astengo dal proseguir questo tema più inoltre, avendo più estesamente esposto la mia opinione intorno la relazione dello stile detto geometrico e quello orientale in altro luogo.[2]

Quanto poi all'origine del gruppo di lavori da noi considerato, credo utile 134 il ricordare che appunto nel secolo settimo, al quale con preferenza ascriviamo quei prodotti, vi debbono essere state sulle coste del mare Egeo molte fabbriche in cui la manifattura fenicia aveva subito delle modificazioni e mano mano si sviluppava quella propriamente greca.[3]

Un monumento di quell'antichissima arte greca, ma che risente già un poco più del vero greco che non i monumenti sopra esaminati, lo riconosco sulla lastra di bronzo lavorata a rilievo, della quale pubblichiamo tre frammenti sulle tavole d'agg. H (di sotto) ed I [Taf. 14, 3—5]. Sono i meglio conservati fra circa 66 altri trovati tutti in una tomba della Beozia ed ora conservati nel Museo della società archeologica ad Atene (N. 534 dell'inventario).[*] Essa lastra con-

---

[1] Disgraziatamente dalla prima iscrizione che si è trovata sopra un vaso di questo genere (v Ἀθήναιον 1880 fascicolo del Maggio e Giugno, in fine) non risulta altro, se non che il vaso è relativamente molto antico, mostrando lettere come pare più arcaiche di tutte le altre iscrizioni attiche. Essendo poi graffita l'iscrizione dopo la fabbricazione del vaso, non prova nulla intorno al luogo di quest'ultima. [Athen. Mitt. 1881 S. 106 und 1893 S. 225.]

[2] Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia p. 43 segg. [oben S. 372].

[3] Quanto ai monumenti qui pubblicati, una particolarità del bastimento sul diadema tebano ci additava un'origine non prettamente fenicia, ed un'altra specialità del cavallo sulla fibula ci richiamava prodotti di Cipro, come pure l'uccello sulla fibula d'Olimpia.

[*] [A. de Ridder, Bronzes de la Soc. Arch. d'Athènes Nr. 799. Unsere Fig. 3 zeigt das Blech, wie es jetzt von Wolters zusammengesetzt ist.]



Fig. 3.

teneva almeno tre strisce di figure, l'una sopra l'altra; i diversi pezzi erano congiunti fra di loro con chiodi. Nella striscia superiore vi sono corse di bighe ed un frammento di un'altra scena, un uomo nudo cioè colle braccia stese. Il cocchiere ha il gladio al canto sinistro e sul dorso lo scudo, come pare della forma detta beotica, la quale viene usata già dagli uomini dei vasi geometrici del Dipylon. Le altre due strisce mostrano animali, bovi cioè e pecore. È evidente l'analogia di tale disposizione con quella ovvia sui vasi corinzii e sui più antichi attici, i cui tipi forse sono derivati da tipi impiegati in tali incrostazioni di metallo. Alla striscia infima probabilmente appartiene il frammento coll'arciere posto ginocchioni dietro di un cinghiale (tav. H [Taf. 14, 3]). Troviamo un'analogia manifesta in uno dei monumenti disopra annoverati, che proviene dall'Italia; 135 giacchè l'F mostra un arciere posto ginocchioni fra una serie di animali del tutto simile alla rappresentazione nostra; un altro testimonio dunque dell'intima relazione fra questo gruppo di lavori trovati in Italia e quello corrispondente della Grecia.

Un altro rilievo, pure di bronzo, che pubblichiamo nella tavola d'agg. H (di sopra) [Taf. 14, 1], pare un po'più sviluppato di quello orora descritto. Vi vediamo due leoni circondati di doppio margine e raggruppati in modo perfettamente eraldico. Il rilievo è interessante anche per il luogo ove fu rinvenuto, che è l'Acropoli stessa d'Atene.[1] Senza entrare nella storia speziale di simili gruppi di leoni, rilevo soltanto che tale concetto era preferito dai pittori di certi vasi arcaici di fabbrica calcidese,[2] mentre quei di Corinto preferivano le file di bestie ovvie sull'altro nostro rilievo.

Il contenuto delle tavole qui spiegate si consideri come un piccolo saggio piuttosto fortuito dei grandi tesori di bronzi arcaici della Grecia, i quali, e specialmente quelli d'Olimpia e di Atene, una volta pubblicati, spanderanno inaspettata luce sopra lo sviluppo dell'arte antichissima.

---

[1] Ora si trova nel Museo della soc. arch. d'Atene, inv. n. 390; è alto 0,064, largo 0,110. [A. de Ridder, Bronzes de la Soc. Arch. d'Athènes Nr. 801.]

[2] P. e. sull'idria di Monaco n. 125 [440. Griech. Vasenmalerei Taf. 31]; sopra un'anfora nel Museo d'industria di Vienna etc.

DAS ALTER DES HERAION UND DAS ALTER DES HEILIGTUMS VON OLYMPIA

(SITZUNGSBERICHTE DER PHILOS.-PHILOL. KLASSE DER KGL. BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 1906)

467 Im Frühjahr 1906 hat Dörpfeld (der darüber in den Mitteilungen des arch. Instituts in Athen 1906, S. 210 ff. berichtet) eine kleine nachträgliche Grabung im Heraion von Olympia vornehmen lassen, um die unter dem Bauschutte des Tempels gelegenen Schichten, deren Funde älter sein müssen als der Bau des Tempels, von neuem zu untersuchen. Hier war schon früher gegraben worden, und die hier in der Tiefe gemachten Funde boten mir ein Material, auf das ich in meiner Bearbeitung der Bronzen und anderen kleineren Funde (Olympia Bd. IV S. 2 und passim) großes Gewicht legte. Ich nahm an, daß diesen Funden, die älter sind als der älteste große Tempel in Olympia, ein besonders hohes Alter zukommen müsse. Einige Fundnotizen, die dieser Annahme widersprachen, indem sie Objekte, die gar nicht besonders alt waren, jener Schicht unter dem Heraion zuwiesen, glaubte ich damals bezweifeln zu sollen.

Die Bearbeitung der in der Altis massenhaft gefundenen Votivfiguren, der Tiere und Menschen ebenso wie die der Dreifüße, führte mich zu dem Resultate, daß jener eigentümliche, reich und fest ausgebildete, von mir der Bequemlichkeit halber als „geometrisch“ bezeichnete Stil, der an den Votivfiguren wie den 468 Dreifüßen erscheint, nicht als der älteste in Olympia gelten konnte; denn von diesem Stile führte, wie sich deutlich erkennen ließ, eine Brücke unmittelbar zu dem uns bekannten in das 7. bis 6. Jahrhundert datierten archaischen Stile; jener ausgebildet „geometrische“ Stil mußte also unmittelbar vor diesem liegen, und die Menge der Votive, welche die Stufe des „geometrischen“ Stiles noch nicht erreicht hatte, mußte älter sein.

Unter den unter dem Bauschutt des Heraion gemachten Fundstücken fand ich nur ein „geometrisch“ stilisiertes Tier. Bei der relativen Seltenheit der gut stilisierten Tiere in Olympia war dies nicht auffallend. Allein, in der Meinung befangen, die Funde unter dem Heraion müßten besonders alt sein und dürften deshalb noch keine Figur jenes ausgebildeten Stiles erwarten lassen, erlaubte ich mir die Fundnotiz anzuzweifeln (Olympia IV, S. 28 Anm.). Dasselbe erlaubte ich mir mit den Fundnotizen über zwei Nasenschirme korinthischer Helme (Olympia

IV. S. 167); denn da der voll ausgebildete korinthische Helm mit dem Nasenschirme jedenfalls nicht über das 7. Jahrhundert hinaus zu verfolgen ist, so schien mir der durch jene Funde indizierte Termin für den Heraionbau als für das vermeintliche hohe Alter desselben zu spät.

Hierin habe ich geirrt, und ich hätte jene Fundangaben nie bezweifeln sollen. Die neue kleine Grabung Dörpfelds hat einen Fund gebracht, der die Meinung von dem besonders hohen Alter des Heraion endgültig zerstört und den angeführten früheren Funden alles vermeintlich Auffällige nimmt.

Es ist dies die Bronzestatuette eines Kriegers, die im Opisthodom des Heraion 1,50 m unter dem Plattenboden und 0,65 unter der alten Humusschicht gefunden wurde und danach sicher der Zeit vor Erbauung des Tempels angehört, ja wahrscheinlich, nach der Tiefe des Fundplatzes, nicht erst kurz vor dem Baue in den Boden gekommen ist.

Nun gehört diese Bronze einer kleinen Gruppe von Bildwerken an, die einen sehr bestimmt und genau umgrenzten Platz in der Entwicklung der frühgriechischen Kunst einnimmt. Und dieser Platz befindet sich nicht vor dem ausgebildeten geometrischen Stil — welche Stelle ich früher den Funden unter dem Heraion anweisen zu müssen glaubte, — sondern hinter demselben. 469

Es wird nötig sein, diese These etwas näher auszuführen.[1] Innerhalb der Funde von Olympia tritt die neue Bronze an die Stelle unmittelbar nach den Figuren wie Olympia IV, 244, 616, 617, welche dem ausgebildeten „geometrischen“ Stil angehören und zum Teil von den großen im geometrischen System dekorierten Dreifüßen stammen. Ich habe die Entwicklung, die zu dieser Stilstufe führt, eingehend dargelegt Olympia IV, S. 42. An die Fortschritte, welche die letztgenannten Figuren aufweisen, knüpft nun die neue Bronze an; sie teilt mit ihnen die Stellung und Bildung der überschlanken knappen Beine; der Leibgurt erscheint hier ebenso wie dort (244). Allein etwas durchaus Neues ist die Bildung des Kopfes und Haares. Eben dieses Haar, das nach unten gerade abgeschnitten und durch horizontale Wellen gegliedert wird, ist aber ein sehr charakteristisches Element, das uns gestattet, den Kreis unserer Figur noch enger zu begrenzen. Diese Haartracht ist nur einer relativ kleinen Anzahl von Werken eigen, die alle dem früharchaischen Stile angehören und die zwischen dem geometrischen Stile und dem archaischen der Zeit nach ca. 600 v. Chr., also im 7. Jahrhundert ihre

[1] Die Bronze ist in den Athen. Mitt. XXXI (1906), S. 219 ff. nur von einem Anfänger, P. Steiner behandelt worden. Dieser hat manches richtig bemerkt, aber das Richtige mit vielem Falschen vermischt. Sein Schlußresultat lautet (S. 227), man könne nur sagen, daß die Bronze älter sei als der Anfang des 6. Jahrhunderts; damit soll der phantastischen Willkür Dörpfelds, der sie in „achäische“ Urzeit setzen möchte, offenbar ein Türchen offen gelassen werden. Ein starkes Versehen ist S. 222: die Haltung der Bronze sei die des „Zeus Ithomatas des Onatas“! Da ist Onatas und Ageladas verwechselt, und den Ithomatas, wie ihn die messenischen Münzen zeigen, hat der Verfasser dieses merkwürdigen Ausspruchs wohl niemals angesehen.

feste Stelle haben. Die Tracht ist bisher noch nirgend gründlicher behandelt worden,[1] daher wir etwas bei ihr verweilen.

470 Besonders wichtig ist das kleine protokorinthische Gefäß Mélanges Perrot Taf. 4, das von einem plastischen Kopfe dieses Typus gekrönt wird. Es ist ein feines jünger protokorinthisches Väschen, das zweifellos dem 7. Jahrhundert angehört, der Zeit, wo der geometrische Stil sein Ende findet (vgl. Ägina, Heiligtum der Aphaia S. 475 f.). Nächstdem ist von Bedeutung eine Gruppe von in Blaßgold (Elektron), seltener in gelbem Golde ausgeführten Schmucksachen, an welchen die menschlichen Köpfe, die männlichen und die weiblichen, durchweg diesen Typus mit dem gerade abgeschnittenen, horizontal gewellten Haar zeigen. Solche Goldarbeiten sind namentlich in dem alten, dem 7. Jahrhunderte angehörigen Teile der Nekropole von Kamiros (Salzmann, Necr. de Cam. Taf. I: Revue arch. 1863, VIII, Taf. 10; Arch. Anzeiger 1904, S. 41), ferner auf Delos (Archäol. Zeitung 1884, Taf. 9, 11, 12; S. 111), in Megara (Daremberg et Saglio, Dict. I, S. 788, fig. 934), bei Aïdin in Lydien (Bull. corr. hell. 1879, Taf. 4; Vente Hoffmann, Paris 1886, Taf. 20, jetzt im Louvre; über Zeit und Stil s. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, Sp. 1767, 44 und Olympia IV, die Bronzen S. 71 zu Nr. 527). Schöne hierhergehörige Stücke sind neuerdings in einem Grabe zu Thera gefunden worden (Ath. Mitt. 1903, Taf. 5, 1—3); das große Grab enthielt noch viele geometrische Vasen, daneben aber auch protokorinthische Becher; die geometrischen Vasen haben sich auf Thera besonders lange, noch das ganze 7. Jahrhundert hindurch gehalten (über die Zeit vgl. Pfuhl a. a. O. S. 286; auch Ägina, Heiligtum der Aphaia S. 476). Der Fund zeigt, daß jener Kopftypus in Gegenden, wo die geometrischen Vasen besonders lange üblich waren, mit diesen noch zusammen auftritt.

Der Kopftypus, den wir hier in Gold getrieben konstatierten, findet sich 471 ebenso in Bronzeblech: so in der tomba Bernardini zu Praeneste (Annali d. Inst. 1879, Taf. C 1. 2), die auch protokorinthische Scherben enthielt und dem 7. Jahrhundert angehört (vgl. G. Karo im Bull. di paletn. ital. S. 144 ff.); ein schönes Stück ist die Bronzemaske aus Tegea, Benndorf, Gesichtshelme Taf. 17 (vgl. meine Bronzefunde 1879, S. 71 [oben S. 394]). Es gehören hierher auch die in Elfenbein gravierte Sphinx, Argive Heraeum II, S. 351, und vor allem die in Terrakotta gepreßten Reliefs der ihre Büste fassenden Göttin aus Ägina (Ἐφημ. ἀρχ. 1895, Taf. 12 und Ägina, Heiligtum der Aphaia Taf. 111, 2. 3).

Aus dem Gebiete der größeren Kunst bieten die Skulpturfragmente des dorischen Tempels ein gutes Beispiel, der über dem Schutte des Königspalastes

[1] H. Hofmann, Darstellung des Haares (26. Suppl.-Band d. Jahrb. d. klass. Philologie) S. 188 erwähnt sie kurz und meint sie auf den ägyptischen „Klaft“ zurückführen zu müssen. Diese Rückführung hält einer genaueren Prüfung durchaus nicht Stich. Jene Haartracht hat mit dem ägyptischen königlichen Kopftuch gar nichts zu tun und ist nach Wesen und Form von ihm ganz verschieden; eine ägyptische Haartracht aber, die Vorbild gewesen wäre, gibt es gar nicht.

in Mykenae lange Jahrhunderte nach diesem errichtet wurde (Jahrb. d. arch. Inst. 1901, S. 20);[1] sie gehören zwar nicht erst in „die Mitte des 6. Jahrhunderts“ (a. a. O. S. 19), wohl aber sind sie zweifellos nicht älter als das 7. Jahrhundert. Ferner gibt es einige Bronzestatuetten, die mit der olympischen Figur durch den gleichen Kopftypus und den Leibgurt verbunden sind; eine stammt aus der idäischen Zeusgrotte auf Kreta (Mus. ital. di ant. class. II, Taf. 13, 1), aus Delphi eine andere sehr schöne (Bull. corr. hell. 1897, Taf. 10. 11; Fouilles de Delphes V, 3) und eine geringe (Fouilles V, 13, 3. 4). Die Unterschiede der Ausführung dieser Figuren sind nur graduell; sie gehören wegen der vielen gemeinsamen Züge offenbar wesentlich derselben Epoche an. Nun leitet aber die schön ausgeführte delphische Figur schon unmittelbar hinüber zu den bekannten gewöhnlichen archaischen Typen des 6. Jahrhunderts. Der Koloß der Naxier auf Delos hatte zwar noch den Leibgurt (Arch. Zeitung 1882, S. 329), aber nicht mehr jene Haartracht (Bull. corr. hell. XVII, Taf. 5). Umgekehrt haben andere Figuren nicht mehr den Leibschurz, aber noch jene Haartracht; so eine Bronze aus dem Ptoion (Bull. corr. hell. X, Taf. 8), die interessant ist durch ihre Weihinschrift, die sie allein schon davor schützt in „achäische“ Urzeiten hinaufverrückt zu werden. In der 472 bekannten Dermys- und Kitylos-Gruppe (Ath. Mitt. 1878, Taf. 14) wirkt noch das Schema jener Haartracht nach; das Haar ist noch gerade abgeschnitten und hat noch horizontale Wellen, ist aber schon auf die Brust herabfallend gebildet.

Auch unter den Bronzestatuetten von der Akropolis zu Athen gehören einige wenige hierher: de Ridder Nr. 696 und 697. 696 hat außer dem Gurt auch einen Schurz; 697 ist ein besonders grobes, relativ frühes Stück der Reihe. Die Haartracht erscheint indess nicht nur bei männlichen, sondern ebenso bei weiblichen Statuetten; ein gutes Beispiel aus Böotien bietet die Bronze der Kollektion Tyszkiewicz, Catal. de vente 1898, Taf. 13, Nr. 134; das Gewand ist ganz faltenlos im Schema der Nikandre.

Auch in Italien sind die Spuren jenes Typus nachzuweisen. Es sind die ältesten Bronzestatuetten griechischen Charakters aus Etrurien, welche jenen Kopftypus zeigen und damit einen Schurz um die Hüften verbinden; Beispiele sind im Museo etrusco zu Florenz (vgl. Micali, Storia Taf. 37, 8—11). Auch ein Kentaur mit Schurz, jetzt im Kestner-Museum zu Hannover, gehört hierher (er ist sehr schlecht abgebildet Mon. d. Inst. II, 29).

Alle diese Statuetten gehören zweifellos vor die uns erhaltene große Menge der archaischen männlichen nackten Figuren, welche andere, in den Nacken oder auf die Schultern fallende, rund abschließende oder in Locken endende Haartrachten haben. Allein sie gehören unmittelbar vor die Ausbreitung jener herrschenden Typen, zu denen alle die bekannten archaischen sog. Apollostatuen gehören,[2] über deren Ausgangspunkt und Entwicklung ich Meisterwerke S. 712 ff.

[1] Vgl. auch meine Antike Gemmen III, S. 57 Anm.

[2] Auch die von Melos natürlich, die Steiner, Ath. Mitt. 1906, S. 223 mit Unrecht in nahen Zusammenhang mit der olympischen Figur bringen will.

gehandelt habe. Bei einigen dieser, insbesondere beim „Apoll“ von Tenea und bei den mit diesem stilistisch nächstverwandten argivischen Bronzereliefs[1] zeigt 473 sich deutlich die Nachwirkung jenes älteren Typus, indem das Haar zwar nicht mehr gerade abgeschnitten und abstehend gebildet ist, wohl aber noch jene horizontale Furchung zeigt, die dort charakteristisch ist.

Während diese ausgebildet archaischen Werke die Grenze nach unten bezeichnen, wird die Grenze nach oben für die von uns betrachtete Denkmälergruppe, wie wir schon bemerkten (S. 469 [S. 447]), durch die Werke des geometrischen Stiles gegeben.

Für die Anknüpfung nach oben und für die Bestimmung des ersten Auftretens unseres Typus ist indess noch eine Tatsache bezeichnend, die wir noch nicht erwähnten: an den Bronzekesseln mit den getriebenen Greifenköpfen und den assyrisierenden Ansatzfiguren, die ich Olympia IV, S. 115 ff. behandelt und Taf. 49, 6 rekonstruiert habe, erscheint neben einem rein an die assyrischen Vorbilder sich anschließenden Kopftypus wie Olympia IV, Nr. 783 auch ein völlig verschiedener, von originaler griechischer Art, ebenda Nr. 784;[2] und dieser letztere ist kein anderer als der uns hier beschäftigende Typus mit dem abstehenden gerade abgeschnittenen horizontal gefurchten Haare; auch die weit vorspringende dicke Nase, so verschieden von der semitischen jener assyrisierenden Köpfe, entspricht ganz unserem Typus. Ich habe schon Bronzefunde 1879, S. 63 [oben S. 388] und Archäol. Zeitung 1879, S. 181 [oben S. 338] auf jene Verschiedenheit aufmerksam gemacht. Es ist klar, daß wir hier auf einem Kunstgebiete, das zunächst vollständig unter dominierendem assyrischen Einflusse steht, die erste selbständige Äußerung griechisch-archaischer Kunstweise in dem Auftreten eben jenes Kopftypus beobachten, der uns hier beschäftigt. Als Heimat der Fabrikation jener Bronzekessel mit den getriebenen Greifenköpfen und den assyrisierenden Ansätzen vermute ich schon lange, wie hier gelegentlich bemerkt sei, Sinope; jene Produkte werden die Frucht der regen Verbindung sein, welche diese mile- 474 sische Kolonie mit Assyrien im 8.—7. Jahrhundert pflegte. Durch diese Annahme würde die Verbreitung jener assyrisierenden Kesselfiguren nach dem Vansee in Armenien einerseits wie nach Latium andererseits (via Milet-Sybaris) am ehesten erklärt.

Der Pränestiner Fund aber, der einen Kessel dieser Art enthielt, gehört, wie schon oben (S. 471 [S. 448]) bemerkt ward, dem 7. Jahrhundert an. Das Grab gehört zu denen, die unmittelbar folgen auf die Periode der Herrschaft des geometrischen Stiles, wie sie die Tomba del guerriero von Corneto noch vergegenwärtigt.

Also immer dasselbe Resultat: die scharf umgrenzte kleine Gruppe von Bildwerken, zu welcher die neue Bronze von Heraion in Olympia gehört, ist in das 7. Jahrhundert v. Chr. datiert. Sie folgt auf die Blütezeit des sog. geometrischen

[1] Vgl. über die stilistische Verwandtschaft dieser und des Apoll von Tenea, was ich in der Festschrift für Ernst Curtius (1884) S. 190 bemerkt [oben S. 430].

[2] Diesem Stücke ähnlich sind drei von der Akropolis, die ich Olympia IV, S. 117 erwähnt habe; nur eines davon verzeichnet der Katalog von de Ridder als Nr. 764.

Stiles, geht her neben dem Ende desselben und geht voran den Werken des ausgebildeten archaischen Stiles, die wir von etwa 600 v. Chr. an datieren.

Da die Heraionbronze zu den relativ früheren Stücken der Gruppe gehört, so dürfen wir sie wohl noch in die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts datieren. Nach ihrem Fundplatze ist sie zweifellos älter als der Beginn des Baues des Heraion und wahrscheinlich sogar erheblich älter (vgl. oben S. 468 [S. 447]). Somit kann der Heraionbau nicht vor die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts gesetzt werden.

Hiezu stimmen nun aber auch alle anderen uns bekannten Tatsachen. Zunächst jene Funde unter dem Heraion, die ich früher fälschlich glaubte bezweifeln zu sollen (oben S. 468 [S. 446]), dann vor allem das Terrakottadach des Tempels, das wir genau kennen.[1] Die Bemalung des großen Giebelakroters stimmt in Technik 475 und in Ornamentformen auf das genaueste überein mit einer gewissen Gruppe protokorinthischer und korinthischer Gefäße, die dem 7. Jahrhundert angehören und sich bis ins 6. zu erstrecken scheinen. Ferner paßt nun auch der Stil des Kolossalkopfes, der, wie ich bei seiner Auffindung vermutete (Archäol. Zeitung 1879, S. 40) und seitdem allgemein angenommen wird, wahrscheinlich von dem Kultbild der Hera in dem Tempel herrührt. Dieses ist zwar nicht notwendig,[2] aber wahrscheinlich dem Tempelbau gleichzeitig anzusetzen. In die Epoche um 600 v. Chr. kann der Kopf aber sehr wohl datiert werden.[3]

Endlich wäre das Heraion, wie insbesondere die Untersuchungen Puchsteins gelehrt haben,[4] architektonisch ganz unverständlich vor der Epoche, über welche es hinauszuversetzen durch den neuen Fund der Bronzestatuette definitiv ausgeschlossen worden ist.

All diesen Tatsachen gegenüber ist die von Pausanias referierte Sage der Eleier, wonach das Heraion acht Jahre nach Oxylos Einfall, also, nach der alten Chronologie, um 1096 v. Chr. erbaut wäre, selbstverständlich ganz bedeutungslos. Sie ist denn auch nur von Dörpfeld ernst genommen worden, der sie sogar stützen zu können vermeinte (Olympia II, S. 35 f.). Im Opisthodom des Heraion sah noch Pausanias eine Säule von Holz; die erhaltenen Steinsäulen des Heraion zeigen,

---

[1] Dörpfeld, zu dessen Theorien das Terrakottadach nicht paßt, meinte, der Tempel habe vielleicht erst ein horizontales Lehmdach gehabt und das Terrakotta-Giebeldach sei später aufgesetzt worden (Olympia II, S. 36). Die Vermutung ist gänzlich haltlos. Sicher ist, daß das ganze Gebälk des Heraion aus Holz war und das ganze Altertum hindurch bestanden hat. Für Annahme einer Veränderung ist nicht der geringste Anhalt.

[2] Nach Dörpfeld, Olympia II, S. 36 „muß" er sogar „dem Tempel gleichzeitig" sein. Dörpfeld datiert den Kopf hier auch ruhig, um archäologisches Wissen unbekümmert, in die Zeit der dorischen Wanderung!

[3] Es sei hier gelegentlich bemerkt, daß auch ein Gewandzipfel der Statue erhalten ist: das angeblich rätselhafte Fragment, das Dörpfeld und Treu für einen Rest des Herathrones ansahen, Olympia III, S. 4, Nr. 4, ist verkehrt herum abgebildet: es ist umzudrehen und ist ein offenbares Gewandende strenger Stilisierung.

[4] Vgl. meine Bemerkungen in Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1900, Nr. 275, S. 5.

daß sie zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden sind, die ältesten noch im 476 6. Jahrhundert, die spätesten erst in römischer Zeit. Es war eine sehr wahrscheinliche Vermutung von Dörpfeld, daß diese Steinsäulen zum Ersatze ursprünglicher Holzsäulen gedient haben. Allein ganz unbeweisbar und unwahrscheinlich war seine Voraussetzung, daß dieser allmähliche Ersatz nur durch technisches Bedürfnis, durch „Baufälligkeit" der ursprünglichen Holzsäulen hervorgerufen worden wäre. Er berechnet (Olympia II, S. 36) auf Grund dieser falschen Voraussetzung, daß der Tempel schon etwa drei bis vier Jahrhunderte gestanden haben müsse, ehe die ersten Säulen baufällig wurden, wodurch er dann auf jenes Jahr 1096 v. Chr. kommt. Allein schon die Tatsache, daß selbst zu Pausanias' Zeit noch eine Holzsäule stand und daß das Gebälk von Holz das ganze Altertum hindurch erhalten blieb, macht es unwahrscheinlich, daß jener Ersatz der Säulen durch ihre Baufälligkeit veranlaßt ward. Wenn das Heraion Ende des 7. Jahrhunderts als Holzbau errichtet ward, so folgte ihm unmittelbar die Zeit, wo allenthalben in Griechenland und den Kolonien monumentale Steintempel errichtet wurden. Nun mußte man sich in Olympia schämen mit den einfachen Holzsäulen, und man begann sie allmählich durch steinerne zu ersetzen. Die einzelnen Steinsäulen waren offenbar Schenkungen, fromme Stiftungen einzelner, die etwas zur „Verschönerung" des Gotteshauses leisten wollten. Gewiß wird man zuerst die Säulen zum Ersatze ausgewählt haben, die irgend etwas Schadhaftes boten; aber nicht eine technische Notwendigkeit, sondern ein frommes ästhetisches Bedürfnis führte zu dem allmählichen Ersatze, der natürlich leicht schon vierzig oder fünfzig Jahre nach Errichtung des Baues begonnen haben kann.

Außer der schönen Bronzestatuette, die uns die definitive Bestimmung des Heraionbaues verschafft hat, hat die neue kleine Grabung dem Berichte zufolge nur die in den unteren Schichten der Altis gewöhnlichen Dinge zu Tage gefördert. Unter den Scherben fand man auch solche von handgemachten unbemalten oder mit geritzten Verzierungen versehenen Gefäßen (Ath. Mitt. 1906, S. 213 ff.). Diese bieten durchaus nichts Neues für Olympia; denn die früheren Ausgrabungen 477 hatten sogar zwei vollständige Gefäße dieser Art gebracht, die ich Olympia IV, Nr. 1283 und 1284 behandelt habe. Da sie keine neue Tatsache bringen, können diese neuen Scherben natürlich auch nichts ändern an der durch die ganze olympische Ausgrabung längst feststehenden, von mir schon in meiner ersten Abhandlung über die olympischen Bronzefunde, 1879, S. 7 [oben S. 342] hervorgehobenen[1] Tatsache, daß das olympische Heiligtum erst der nachmykenischen Zeit angehört. Denn handgemachte unbemalte Gefäße sind in Griechenland in nachmykenischer Zeit noch vielfach im Gebrauche gewesen, zumeist natürlich in Gegenden, die von dem Strome der Kultur etwas abseits lagen. In Olympia

[1] Es ist dort konstatiert, daß Reste derjenigen Kultur, die ich damals zum ersten Male „der Kürze halber nach ihrem — damaligen — Hauptfundorte" die „mykenische" nannte — ein Name, der ihr bis heute geblieben ist — in Olympia absolut fehlen.

war man in Bezug auf Keramik allezeit sehr anspruchslos. Aber auch auf Ägina fanden sich in dem ländlichen Heiligtum der Aphaia große Mengen grober handgemachter Gefäße, die der nachmykenischen Zeit angehören und in den Formen sich an die nachmykenisch-geometrischen anschließen (vgl. Ägina, Heiligtum der Aphaia, S. 441 ff.). In Troia tritt in der nachmykenischen Zeit in der sog. 7. Schicht die primitive handgemachte „Buckelkeramik" auf (Troia und Ilion, S. 300 ff.). In Eleusis fanden sich in einem Grabe mit gewöhnlichen nachmykenischen geometrischen Vasen der Dipylon-Art auch grobe handgemachte mit eingeschnittenen Ornamenten primitiver Art (Ἐφημ. ἀρχ. 1898, Taf. 2, 14. 15; S. 104 f.; vgl. meine Antike Gemmen III, S. 441 und Ägina-Aphaia S. 476 Anm. 7). In Italien, in Südetrurien und Latium reichen die handgemachten lokalen Vasen mit den plastischen oder eingeschnittenen Ornamenten auch bis ins 7. Jahrhundert, wo sie neben importierten Vasen griechischer, erst geometrischer und dann protokorinthischer Art stehen. In Griechenland selbst blühte im 7. Jahrhundert eine Fabrik, die für den Export feine handgemachte Gefäße aus blassem Ton arbeitete, die nach primitiver Weise mit eingeritzten Verzierungen geschmückt sind (Dragendorff, Thera II, S. 196 ff. Ägina-Aphaia S. 446 f. 477). 478

Die handgemachten Scherben in der tiefen Schicht der Altis können also nicht das geringste beweisen gegen das nach allen übrigen Tatsachen feststehende nachmykenische Alter des Heiligtums.

Von diesen Tatsachen sei hier nur an eine besonders wichtige erinnert: die Ausgrabung der tiefsten Schicht in Olympia hat allenthalben gezeigt, daß in der ältesten Zeit des Heiligtums bereits das Eisen in vollster Verwendung war. Es sind gerade in der tiefsten Schicht — auch unter dem Heraion — besonders viele Eisengegenstände gefunden worden, und zwar sowohl Waffen, insbesondere Lanzenspitzen, als auch Teile von großen Dreifüßen (vgl. Olympia IV, S. 3. 74. 75. 76. 123. 173 u. a.). Nun bezeichnet aber bekanntlich in den alten Gräberfunden von Griechenland und Italien — um von anderen Gegenden zu schweigen — das reichliche Auftreten von Eisen, insbesondere seine Verwendung für Waffen eine scharfe Scheidung zweier Kulturperioden. In Griechenland liegt die Grenze am Ende der mykenischen Epoche. Alle die mykenischen Funde gehören noch der Bronzezeit an; das Eisen kommt hier nur ganz vereinzelt in spätmykenischen Funden vor, doch als kostbares Metall nur in kleiner Quantität und niemals zu Waffen oder größeren Geräten verwendet; höchstens daß einmal ein eisernes Messerchen mit Elfenbeingriff erscheint, wie in den spätmykenischen Gräbern von Enkomi auf Cypern (Brit. Mus., Excavations in Cyprus, 1900, S. 25; vgl. Arth. Evans im Journal of the anthropolog. institut. 1900, S. 212). Total anders ist dies in den Gräbern der nachmykenischen Zeit mit ihren geometrischen Vasen, wo das Eisen reichlich und vor allem für die Waffen verwendet vorkommt, ebenso wie in der ältesten Schicht der Altis. Genau entsprechend sind die Fundverhältnisse in Italien.

Dazu kommt, daß alle die zahlreichen charakteristischen Bronzegegenstände, welche in den tiefsten Schichten der Altis zusammen mit jenen Eisensachen

479 gefunden wurden, aufs engste zusammenhängen mit den Grabfunden der ersten nachmykenischen, der frühesten Eisenzeit in Griechenland, Italien und Mitteleuropa. Meine Behandluug der olympischen Bronzen in Olympia Bd. IV gibt eine Fülle von Belegen dafür. Hierher gehören z. B. die Fibeln, die in der spätmykenischen Zeit erst in ihrer einfachsten Gestalt erscheinen, deren ganze reiche weitere Ausbildung der nachmykenischen Epoche zufällt.

Den positiven Tatsachen schließt sich die negative an, daß in Olympia nicht etwa nur die mykenischen Vasen, sondern alle jene Gegenstände absolut fehlen, welche die mykenische und die vormykenischen Epochen charakterisieren, also vor allem die Kupfer- oder Bronzewerkzeuge; an ihre Stelle war in Olympia schon in der ältesten Zeit das Eisen getreten. Ebenso fehlen völlig die Steinwerkzeuge und Steingeräte, die jenen Epochen niemals fehlen, ebenso die Steinamulette, die Steinwirtel u. dgl., die Obsidianmesser, die mykenischen Gemmen usw., kurz alle jene Fülle von Gegenständen, die gestatten, eine Fundschicht vor die nachmykenische Zeit, in das 2. Jahrtausend hinaufzurücken.

Die Frage nach dem Alter des Heiligtums von Olympia ist also längst sicher beantwortet, und die neue kleine Ausgrabung dieses Jahres hat nichts Neues hierfür beigebracht. Es ist so wie ich schon in meiner ersten Abhandlung über die Bronzefunde 1879 angegeben hatte. In meiner vollständigen Bearbeitung der kleineren Funde, Olympia Bd. IV, ist alles tatsächliche Material geordnet vorgelegt und die Schlüsse sind leicht daraus zu ziehen. Leider wurde ich damals verhindert, die zusammenfassende Behandlung zu publizieren, die ich vorbereitet hatte und die den olympischen Funden ihre Stellung innerhalb der vor- und frühgeschichtlichen Kultur Europas anweisen sollte; dieses Vorhabens halber hatte ich in jenem Bande Olympia IV alle Schlüsse aus dem Materiale zu ziehen vermieden. Als Ernst Curtius zuletzt die Geschichte Olympias zu schreiben unternahm, da hat er (Olympia I, S. 26 f.) nur einen ganz ungenügenden Gebrauch von dem Materiale machen können, das ich in jenem Bande IV verarbeitet hatte.
480 Denn diese Dinge lagen ihm, wie den Gelehrten seiner Generation überhaupt, ja ganz fern. Daß für die Geschichte der Frühzeit Griechenlands die Funde des Bodens, auch die kleinsten und unscheinbarsten, von unendlich größerer Bedeutung sein können als die dunkeln literarischen Traditionen, die wir besitzen, ist ein Gedanke, der ja erst in den letzten Dezennien zum Durchbruch gekommen ist. Als ich 1878 meine Arbeiten in Olympia begann, war den kleinen Funden noch wenig Beachtung geschenkt worden (vgl. Bronzefunde, 1879, S. 3 [oben S. 339]), indem die Aufmerksamkeit auf ganz anderes gerichtet gewesen war; ihre historische Bedeutung darzulegen, versuchte ich damals zuerst in der Abhandlung von 1879. Den Ausgangspunkt nahm ich von der oben besprochenen Tatsache, daß die olympischen Funde erst einsetzen mit der nachmykenischen Epoche und daß das System geometrischen Stiles, das sie zeigen, genau demjenigen entspricht, das wir durch andere Funde als nachmykenisch erweisen

können, daß unter Arbeiten „geometrischen" Stiles überhaupt scharf geschieden werden müsse, indem (Bronzefunde, 1879, S. 7 f. [oben S. 343 ff.]) frühmykenische,[1] cyprische, böotische, apulische u. a. geometrische Dekorationssysteme nach Zeit und Art scharf zu scheiden seien, daß aber das in Olympia erscheinende System speziell nachmykenisch sei. All dies von mir schon 1879 Aufgestellte hat sich dann durch zahlreiche spätere Funde und die nachfolgenden Untersuchungen anderer Gelehrten bestätigt und immer klarer und deutlicher gezeigt.

Insbesondere ist die scharfe Scheidung der nachmykenischen geometrischen Epoche, welcher die olympischen Funde angehören, von der vorangegangenen mykenischen immer deutlicher hervorgetreten und durch mehrere große Fund- 481 komplexe klargestellt worden. Ich erinnere z. B. an die Fundmassen, die Cypern bietet, wo zuerst durch Ohnefalsch-Richters Beobachtungen und Forschungen jene Scheidung überaus klar hervorgetreten ist. Eben hier auf Cypern ist auch ein sehr entwickelter lokaler, der mykenischen und der vormykenischen, d. h. der späteren und der älteren Bronzezeit angehöriger geometrischer Stil beobachtet worden. Ich erinnere ferner an die Nekropolen von Rhodos; daß hier das Mykenische und das Nachmykenisch-Geometrische absolut geschieden sind, hatte ich schon 1886 (im Jahrb. d. Arch. Inst. I, S. 134) zu konstatieren Gelegenheit. Ferner sei an Thera erinnert, dessen Nekropolen neuerdings so gründlich untersucht wurden. Auch hier die schärfste Scheidung der Olympia parallel laufenden nachmykenisch-geometrischen Erscheinungen von den älteren. Die Funde von Thera sind auch dadurch besonders interessant, daß sie den allmählichen Übergang aus dem nachmykenisch-geometrischen in den archaischen Stil des 7. Jahrhunderts, ebenso wie die von Olympia, vortrefflich beobachten lassen. Ich erinnere endlich an die großen Fundmassen von Kreta, die in einer Fülle klarster Tatsachen die scharfe Scheidung der Olympia parallelen nachmykenisch-geometrischen Eisenzeitfunde von denen der vorangegangenen Epochen zeigen und wieder den Übergang jener in das Archaische des 7.—6. Jahrhunderts verdeutlichen. Ich kann schließlich auch auf meine neuen Ausgrabungen am Aphroditetempel bei der Stadt Ägina hinweisen, wo jene Epochen des vor- und frühmykenisch-geometrischen, des jünger mykenischen und des nachmykenisch-geometrischen, Olympia parallelen Stiles in Schichten übereinander klar geschieden zu Tage kamen.

Daß ich diese Dinge, die allen denen, die auf diesem Forschungsgebiete gearbeitet haben, wohl bekannt sind, hier rekapituliere, hat einen besonderen

---

[1] Ich wies damals auf die frühmykenischen Vasen mit Mattmalerei hin, deren geometrisches System von dem nachmykenischen ganz verschieden ist. Über vormykenische geometrische Dekoration im allgemeinen s. Antike Gemmen III, S. 58 f. Dörpfeld, Ath. Mitt. 1906 S. 207 meint, es sei eine neue Entdeckung, daß geometrische Dekoration uralt sei, und er müsse aus dieser „neuen Erkenntnis" erst die historischen Folgerungen ziehen. Er wirft aber sämtliche geometrische Stile in einen Topf und zeigt, daß ihm auch die Anfangsgründe des Wissens auf diesem Gebiete fehlen.

Grund, den die Leser der Athenischen Mitteilungen längst erraten haben: es ist die seltsame Behandlung, welche Dörpfeld den Resultaten seiner neuen kleinen 482 Grabung im Heraion von Olympia a. a. O. Ath. Mitt. 1906, S. 205 ff. in dem Aufsatze „Das Alter des Heiligtums von Olympia“ hat angedeihen lassen. Nach Dörpfeld wäre alle unsere Forschungsarbeit der letzten dreißig Jahre umsonst und irrig gewesen. Der nachmykenische, von mir in dem Olympiawerk „europäisch-geometrisch“ genannte Stil ist nach Dörpfeld nunmehr in die mykenische und die vormykenische Epoche, die Dipylonvasen und was mit ihnen zusammenhängt sind um ein Jahrtausend oder mehr zurückzuversetzen; jener ist der Stil der alten „Achäer“; der mykenische Stil sei dagegen — hier wärmt Dörpfeld eine längst widerlegte Meinung auf — phönikisch; jene olympischen Bronzen aber, die ich als Gruppe des „orientalisch-griechischen Stiles“ zusammenfaßte, die über das 8. Jahrhundert nicht hinausgehen und von allem Mykenischen durch eine ungeheure Kluft getrennt sind, zeigen nach Dörpfeld den Einfluß des angeblich gleichzeitigen mykenischen Stiles auf den „achäischen“ usw. Die Achtung, die ich vor den bekannten großen Leistungen Dörpfelds habe, macht es mir schwer, diese seine neuesten Auslassungen so zu charakterisieren, wie es sich gebührt. Wie ich darüber denken muß, geht aus dem Vorangegangenen zur Genüge hervor. Dörpfeld ist sich offenbar leider nicht bewußt, wie seltsam es wirkt, wenn er, mit der Naivität völliger Unkenntnis, vermeint, durch ein einfaches „meines Erachtens“ die Resultate dreißigjähriger, auf einer ungeheuren Fülle von Tatsachen beruhender Forschung umstürzen zu können. Ich möchte ihn dabei an den Mann gemahnen, den er sich sonst vielfach als Vorbild genommen zu haben scheint, an Schliemann: dieser vereinigte mit all seinem Dilettantismus doch einen tiefen Respekt vor der Wissenschaft!

Wie Dörpfeld zu seinen Seltsamkeiten gekommen ist, liegt in seinem Aufsatze deutlich zu Tage. Er verficht bekanntlich die unglückliche Idee, es lasse sich nachweisen, daß die homerische Dichtung mit „Ithaka“ die Insel Leukas gemeint habe. Indem er ferner homerische und „mykenische“ Kultur ohne weiteres gleichsetzt, sucht er an der Stelle auf Leukas, wo er die Stadt des Odysseus vermutet, in der Ebene von Nidri, „mykenische“ Überreste. Er hat 483 solche bis jetzt, scheint es, nicht gefunden, sondern nur „monochrome“ Topfware, die eine genauere Bestimmung nicht zuzulassen scheint (ich habe noch nichts davon zu sehen Gelegenheit gehabt). Da Dörpfeld nun an einem anderen Platze auf Leukas, bei Chortata, dieselbe Topfware mit „geometrischen“ Bronzen zusammen gefunden hat, welche durch Stil und Form äußerst bestimmt charakterisiert sind, so ist klar, daß jene Topfware nach diesen Bronzen bestimmt werden muß. Dies wird noch weiter dadurch bestätigt, daß auch in Olympia, und zwar in den untersten Schichten der Altis, genau dieselben Bronzetypen mit derselben Topfware vorkommen, was Dörpfelds neue kleine Grabung unter dem Heraion von neuem zu beobachten gestattet hat. Jene Bronzen von Chortata kenne ich

durch Photographien, die mir Dörpfeld zu senden die Freundlichkeit hatte. Es sind Stücke, die den olympischen aufs genaueste gleichen. Es ist ein Pferdchen geometrischen Stiles mit durchbrochener Basis wie Olympia IV, Nr. 197 ff., ferner Schmuckkettenglieder wie ebenda Nr. 440, 444, Bommeln wie ebenda Nr. 410 ff., eine Nadel ähnlich ebenda Nr. 482, endlich Doppelbeile wie ebenda Nr. 523 f. Gleichartige Bronzen sind in Griechenland nur in Gräbern mit den nachmykenisch geometrischen Vasen gefunden worden, sie sind den älteren Epochen absolut fremd; sie kommen auch weiter nördlich in den Funden der Hallstatt-Epoche, so besonders ähnlich in der Nekropole von Glasinac in Bosnien vor. Diese Bronzen von Chortata auf Leukas sind also das genau bestimmbare Element; nach ihnen sind dann jene Scherben von Nidri zu bestimmen. Dörpfeld freilich bringt es fertig, ganz anders zu schließen; er ist so ganz in seinen homerisch-mykenischen Ideen befangen, daß er die Scherben von Nidri, der angeblichen Stadt des Odysseus, ohne weiteres in das 2. Jahrtausend, in mykenische oder vormykenische Zeit setzt und dann, darauf fußend, die anderwärts mit analogen Scherben gefundenen Bronzen, also die von Chortata und den ganzen großen Fundkomplex der untersten Schichten in Olympia in jene selbe frühe Epoche verlegt! und dies alles nur, weil eben Leukas das homerische Ithaka sein und dieses in mykenischer Epoche seine Blüte gehabt haben soll.

Genug von diesen Verirrungen, bei denen ich nur deshalb länger verweilen 484 mußte als sie verdienen, weil die Autorität Dörpfelds die Gefahr in sich schließt, daß durch seine Behauptungen Verwirrung in unsere Wissenschaft getragen werde. Denn es ist etwas anderes, wenn ein Ch. Waldstein alles durcheinander wirft, was wir über die frühzeitlichen Funde in Griechenland allmählich Gesichertes festgestellt haben (vgl. darüber Berl. Phil. Wochenschrift 1904, S. 816; 1906, S. 790 f.), als wenn ein Mann von den ungeheuren Verdiensten W. Dörpfelds dergleichen unternimmt.[1]

Um zu rekapitulieren, was wir über das Alter des Heiligtums von Olympia glauben wissen zu dürfen: Die ältesten Funde gehören der ersten nachmykenischen Epoche, um die Wende des 2. zum 1. Jahrtausend, ca. 1100—800 v. Chr. an. In dieser Zeit bildet sich der „nachmykenisch-geometrische“ Stil im Ornament, Tier- und Menschenfigur allmählich aus; seine höchste reichste Entwicklung und Blüte wird aber erst in das 8. Jahrhundert fallen. Im 7. Jahrhundert sehen wir dann den geometrischen Stil allmählich auslaufen und übergehen in den eigentlich archaisch-griechischen Stil. Seit wenigstens dem 8. Jahrhundert war neben dem „geometrischen“ oder „europäisch-griechischen“ immer mächtiger der „orientalisch-griechische“ Stil aufgetreten. Aus der Kombination beider ist dann der archaisch-griechische Stil erwachsen. Gegen Ende des 7. Jahrhunderts, wo dieser archaische Stil auf allen Gebieten nach monumentalem Ausdruck strebt, ist das Heraion in Olympia erbaut worden.

[1] [Vgl. Dörpfeld, Athen. Mitt. 1908 S. 185 ff.]

ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK

(ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG 42, 1884)

(Tafel 8. 9. 10 [= Tafel 15. 16. 17])

99 Die drei vorliegenden Tafeln enthalten eine Reihe von Goldsachen, die ich wegen ihrer hohen Altertümlichkeit und der großen Seltenheit verwandter Gegenstände habe zusammenstellen lassen; sie stammen alle bis auf den großen Brustschmuck Tafel 10, 2 [17, 2] aus Griechenland und befinden sich mit Ausnahme von Tafel 9, 5 [16, 5] und der dem königlichen Museum zu Kopenhagen gehörigen Stücke Tafel 9, 1. 2 [16, 1. 2] im königlichen Antiquarium zu Berlin.

Die auf Tafel 8 [15] vereinigten Stücke wurden zusammen erworben als aus einem Funde in einem Grabe bei Korinth stammend. Sie bestehen aus gelbem Golde.

Nr. 1 ist ein ganz dünnes Goldblech mit eingestempelten Figuren. Die Abbildung ist wie die der sämtlichen Stücke dieser Tafel in Originalgröße ausgeführt. Zu oberst läuft ein etwas unregelmäßiges Zickzackband. Dann folgt ein Fries mit der Richtung nach links. Zunächst links drei Kentauren mit Menschenbeinen; das Original ist hier sehr zerknittert; die Abbildung gibt nur das völlig Sichere. Sie halten Baumäste in den Händen. Es folgen zwei Reiter; der Hinterkopf des ersten ist mit einem Busch ausgestattet, den wir bei den folgenden Figuren noch mehrfach finden werden, und der doch wohl einen Helmbusch bedeuten soll. Dann kommen wieder zwei Kentauren mit Baumästen; dieselben haben indess pferdeförmige Vorderbeine, bei der Kleinheit und primitiven Ausführung freilich mit minimalem Unterschied von den menschlich gestalteten. Es folgt nun ein langer Zug von Menschen, die, das eine Bein etwas hebend, alle nach links schreiten und sich die Hände auf die Schultern zu legen scheinen, oder wohl eher, obwohl dann die Arme sehr kurz geraten wären, sich die Hände reichen, wie zu einem Chorreigen verbunden; sie haben, soweit kenntlich, alle jenen Busch am Hinterkopf. Der vorderste links trägt eine Lanze, der fünfte einen Gegenstand, der ein Bogen sein dürfte. Unterbrochen
100 wird der Zug an einer Stelle von einer Gestalt, die ein gehörntes Tier mit langem Schwanze herbeiführt und in der anderen Hand etwas hält, das ein gekrümmtes Messer sein könnte. Eine Gestalt rechts davon ist nach rechts gewandt wie ein Anführer der folgenden Zugabteilung. Es scheint ein Opferfest gemeint zu sein. Zur Füllung dient über dem Tiere ein kurzer Stab mit zwei Ästen. Dasselbe Motiv dient auch auf dem folgenden unteren Friesstreifen zur Füllung. Er wird eröffnet zur Linken durch zwei Reiter nach rechts; dann folgt ein Mann, der sein

Roß nach rechts am Zügel führt; ein Busch am Hinterkopf ist gezackt. Ihm entgegen kommen zwei Reiter; dann ein Mann mit einer Lanze, der wieder ein gehörntes Tier führt, hinter dem ein Mann mit Busch schreitet, wenn er nicht, wie es eher scheint, darauf reitet. Die Füllung des Raumes ist außer durch das obengenannte Motiv auch durch ein Hakenkreuz und einen fliegenden Vogel (?) hergestellt. Nun folgt wieder ein langer Zug von Gestalten, der in zwei Teile zerfällt: voran acht Figuren, die sich wieder wie die oberen gegenseitig an den Händen fassen und den Busch tragen, der vorderste hat eine Lanze; dann sechzehn Gestalten, welche den einen Arm an die Hüfte des Vordermanns legen und den anderen hoch erheben. Sie tragen keinen Busch; vielleicht sind hier Frauen gemeint im Gegensatze zu den bewaffneten Männern. Sämtliche Figuren heben den einen Fuß etwas und sind im Schreiten oder besser wohl im Tanze begriffen.

Über die Bedeutung des Ganzen, das sich etwa als Leichenfeier und -opfer ansehen ließe, wird sich schwerlich etwas Sicheres sagen lassen. Besonders interessant ist gewiß das Vorkommen der Kentauren, die mit den Reitern[1] gemischt erscheinen. Sie tragen den Ast, der in ältester Kunst ihr gewöhnliches Attribut ist. Daß die Kentauren in der Typik der aus abgeprägten Formen hergestellten ältesten Reliefkunst besonders zu Hause sind, hat Milchhöfer nachgewiesen.[2] Das vor- 101 liegende Stück tritt als Bestätigung hinzu; es wirft ebenso ein Licht auf die Herkunft der in den sogenannten Buccherogefäßen erscheinenden Typik; denn die Verwandtschaft unseres Reliefs mit den ältesten gepreßten Flachreliefs der Bucchero-technik ist unverkennbar; mehr freilich noch die mit den gepreßten Tonreliefs von Rhodos.[3] Indess hat der Stil unseres Reliefbandes noch bestimmtere nähere Analogien auf griechischem Boden. Das sind die geometrischen sogenannten Dipylonvasen; die eigentümlich schematische Auffassung des menschlichen und des Pferdekörpers ist hier wie dort dieselbe, und wir dürfen das Relief jenem größeren Kreise von Metallarbeiten griechischer Provenienz zuzählen, die jenem so ausgeprägten Stile folgen.

Wir schließen hier gleich die Besprechung von Tafel 9, 1 [16, 1], dem einen der in Kopenhagen befindlichen Stücke, an, da dasselbe in genau demselben Stile gehalten ist. Es stammt aus Athen und soll in einem jener ältesten Gräber am Dipylon gefunden sein. Es ist ein dünner Streif von Blaßgold. Zwei Darstellungen sind auf dem erhaltenen, indess teilweise lückenhaften Stücke je zweimal abgestempelt, miteinander abwechselnd; jede ist von der anderen durch ein breites lineares Ornamentband getrennt. Die eine Darstellung zeigt links zwei mit den Köpfen einander zu-, mit den Beinen, wie es scheint, abgewandte Männer, die sich in derselben Weise wie in dem vorigen Relief die eine Hand zu reichen scheinen und in der anderen einen an der einen Seite gezackten Stab, wohl einen Ast,

[1] Reiter auch auf der Vase des späteren „Dipylonstiles“, Berliner Vasenkatalog 56.

[2] Anfänge der Kunst S. 75 f.

[3] Salzmann, Nécrop. de Camirus Taf. 27; Milchhöfer, Anfänge S. 73 f.

halten. Dann folgt ein springendes Roß mit lose herabhängendem Zügel; über seinem Rücken erscheint der Oberkörper eines Mannes mit Helmbusch nach rechts, der eine Waffe erhebt; ein stehender Mann sticht von rechts mit der Lanze nach seiner Hüfte. Offenbar ist gemeint, daß ein Reiter von hinten verwundet wird, die Zügel verliert und sich nach dem Gegner umwendet: ein auffallend kompliziertes [102] Kampfmotiv, das hier freilich in primitivster Weise ausgedrückt ist. Bei der Wiederholung dieser Gruppe rechts am Ende folgt nicht das Ornament, sondern ein den Speer werfender Reiter; doch ist das Vorderteil des Rosses nicht mitabgepreßt, ein Beweis von Nachlässigkeit, wie er in dieser mechanischen Kunsttätigkeit nicht auffallen darf. — Die andere Darstellung zeigt einen Kentauren mit menschlichen Vorderfüßen und mit dem Aste in der einen, einem kürzeren Zweige in der anderen Hand. Dann eine beide Male fragmentierte Männergruppe. Als Füllung tritt hier wie im vorigen Relief der kleine Stamm mit zwei Seitenästen auf. Daß die beiden Stücke aus einer Fabrik stammen, ist nicht zu bezweifeln.

Tafel 9, 4 [16, 4] zeigt in Originalgröße ein aus Athen stammendes kleines Diadem von gelbem Golde; die Ornamentation besteht nur aus drei Reihen eines unregelmäßigen Zickzackbandes. Die völlige Übereinstimmung mit Tafel 8, 1 [15, 1] in Zeichnung und Ausführung weist das Stück demselben Kreise zu.

Eine etwas verschiedene Gattung von gepreßten Bändern finden wir durch Tafel 9, 2 [16, 2] repräsentiert. Es ist ein Diadem, im Museum von Kopenhagen befindlich, das ebenfalls aus Athen stammt und aus etwas blassem, doch gelberem Golde besteht als Tafel 9, 1 [16, 1]. Die Enden sind in der Abbildung weggelassen, da sie nur die Fortsetzung des eigentümlichen Mäanderbandes enthalten, das die ganze Breite des Streifens füllt; dasselbe besteht aus drei übereinander gesetzten einfach gebrochenen Mäanderlinien; die drei Reihen sind aber durch kurze Querstäbchen untereinander verbunden, was dem Ganzen den Anschein des Komplizierten gibt. Unter Nr. 5 derselben Tafel [16, 5] habe ich noch ein anderes Diademband aus blassem Golde abbilden lassen, das ebenfalls aus Athen stammt und im Privatbesitz befindlich ist; es gehört wohl derselben Fabrik an. Es zeigt in zwei Reihen das einfache Motiv ‾‾|__; durch Querstäbchen sind die Reihen verbunden. Das Diadem ist vollständig (die Abbildung gibt nur das rechte Ende wieder) und hat die Länge von 0,37; an beiden Enden je ein Loch.

[103] Doch zurück zu dem Kopenhagener Stück, das in der Mitte eine bildliche Darstellung aufweist. Dieselbe wiederholt sich zweimal mit geringen Varianten. Ein Löwe hat mit seinem Rachen den Kopf eines waffenlosen Mannes erfaßt, der sich vergebens wehrt, indem er das eine Vorderbein des Löwen und die Schnauze desselben erfaßt; ein zweiter Löwe kommt von rechts und setzt ihm die Tatze auf den Rücken. Die Szene ist durch ihre Neuheit und Originalität in ihrem Kreise sehr überraschend. Sie schließt sich an keinerlei geläufigen Typus an; sie will einen wirklichen Vorgang wiedergeben, den Überfall eines wehrlosen Mannes, etwa eines Hirten, durch zwei Löwen; aber die Darstellung ist ungeschickt und hat wenig

Wahrscheinlichkeit; denn es sieht fast aus, als ob der Mann den Kopf absichtlich in den Rachen des Tieres stecke. Indess ist die Gruppe doch nicht völlige Neuschöpfung, sondern schließt sich offenbar an den Typus an, der statt des Menschen einen Stier zeigte, der sich mit den Hörnern gegen den einen Löwen wehrt, während ein zweiter ihn von hinten anfällt. Im Jahrgang 1883 dieser Zeitschrift Tafel 10, 2 habe ich eine archaische griechische Lekythos mit diesem Typus veröffentlicht und zugleich (S. 159 ff.) einiges über die Darstellung von Kämpfen zwischen Löwen und Menschen in ältester griechischer Kunst gesammelt, worauf ich hier verweisen kann.

Die anderen mir bekannten, dem vorliegenden gleichartigen Goldbänder, die man am leichtesten an der konstanten Einfassung aus kleinen Stäbchen erkennt, und die alle denselben etwas weichlichen breiten Stil zeigen, bringen keine menschlichen Figuren, sondern nur Friese von Tieren, namentlich Löwen und Hirschen. Von einigen derselben ist es sicher konstatiert, daß sie in den ältesten Gräbern mit den geometrischen Vasen am Dipylon bei Athen gefunden wurden.[1]

104

Einen durchaus in diese Gattung gehörigen Goldstreifen, eine neue Erwerbung des Berliner Antiquariums aus Athen,[2] publizieren wir auf Tafel 10, 1 [17, 1]. Es ist ein vollständiges Diadem, an beiden Enden mit einem kleinen Loche zum Umbinden versehen. Das Merkwürdigste an dem Stück ist die fabrikmäßige Roheit der Herstellung, in die es einen Einblick gewährt. Es ist nämlich geschnitten aus einem größeren, mit abgedrückten Stempeln bedeckten Goldbleche, fast ohne Rücksicht auf die bildlichen Darstellungen, die mehrfach durchschnitten werden. Zunächst sehen wir einen schmalen Fries, in dem Löwe und Hirsch nach rechts abwechseln; darüber und darunter erscheinen aber Reste des nächsten Streifens mit Kreisornamenten. Dann folgt ein kleines, in der typischen Weise umrahmtes Feld mit einer rohen Figur, die wohl ein Greif sein soll. Gegenüber im nächsten Felde sitzt eine ebenso rohe Sphinx nach links; beide haben die vom Kopfe ausgehende ornamentale Locke, die auf den ältesten Sphinxdarstellungen in Griechenland[3] selten fehlt. Der Greif hat offenen Schnabel; Ohren sind nicht angedeutet.

---

[1] Gemeint ist das aus zwei Stücken bestehende Band aus Blaßgold in Berlin, bei Curtius, Das arch. Bronzerelief (Abh. der Akademie 1879) Taf. III, 4. 5 abgebildet (Hirsche und löwen- oder pantherartige Tiere nach rechts); ferner das im Louvre, siehe Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I S. 788 Fig. 933 und vgl. Annali d. Inst. 1880 S. 130 (Furtwängler [oben S. 441]); zur Auffindung Annali 1872 S. 136. 154 (Hirschfeld). — Ein hierher gehöriges Band besitzt auch das British Museum (mit der Bezeichnung $3^{78}_{1}4$); es zeigt vier löwenartige Tiere, je zwei einander gegenüber mit gehobenen Schwänzen; dazu ein Feld mit Spiralornamenten, zwei unter sich verbundene Reihen, in der Art wie auf den mykenischen Grabsteinen (Schliemann, Mykenae Fig. 140), nur loser auseinandergezogen: ein interessantes Faktum, da sonst nur die eckig gebrochenen Ornamentmotive in dieser Gattung erscheinen. [Catalogue of Jewellery Nr. 1219.]

[2] Invent. Nr. 7901. Länge 0,25; Höhe 0,03.

[3] Vgl. z. B. das Glasplättchen aus Menidi: Kuppelgrab bei Menidi Taf. V, 44 u. a. Später mit Lotosblüte am Ende.

Beide, Greif und Sphinx, sind flügellos, worauf bei der Roheit der Darstellung indess kein Gewicht zu legen ist. Unter diesen Feldern sind wieder Stücke der darunter folgenden zu sehen; links unter dem Greif erkennt man den Oberteil einer Antilope. Es folgen dann ganz nachlässig und schief geprägte Stücke eines längeren Frieses nach links, anscheinend wieder Löwe und Hirsch.

In den Kreis der „geometrischen" Dekoration gehören noch einige andere Stücke unserer Tafeln. Vor allem die zwei kreisrunden Scheiben aus Kameiros Tafel 9, 6. 8 [16, 6. 8], die mit einem von einem Loche durchbohrten Ansatzstück zum Anhängen versehen sind. Sie bestehen ebenfalls aus ganz dünnem Blech, 105 und zwar von blassem Golde. Die Abbildung zeigt sie stark verkleinert,[1] doch ist ihre Ornamentation deutlich; einfach ist Nr. 6; reicher Nr. 8, wo die Mitte von einem radförmigen Motiv eingenommen wird; der Streif von kleinen Stäbchen, der dies umgibt, ebenso wie die Kerbungen auf dem einen Streifen des das Ganze umschließenden Flechtbandes, sind ganz gleich dem typischen Rahmenmotiv der soeben besprochenen Diademe. Es folgt nun ein Streif von primitiven Wasservögeln nach rechts; der Raum über ihrem Rücken ist je durch eine Kugel ausgefüllt; dann Zickzack und das Flechtband. Verwandt ist die Dekoration der Schilde aus den Gräbern Italiens vom Typus Regulini-Galassi (Mus. Gregor. I 18, 2; 19, 2); doch unserer Nr. 6 ganz besonders ähnlich ist eine Silberscheibe aus einem Grabe dieses Typus in Präneste; dieselbe zeigt auch das gleiche Ansatzstück, und war mit anderen ähnlichen Scheiben zu einem Halsbande vereinigt (Archaeologia 41, Tafel 8, 4; vgl. 12, 2). — Zusammen mit diesen Nr. 6 und 8 ward Nr. 7 in Kameiros gefunden, das in Originalgröße abgebildet ist, ein kleines Anhängsel in der als Amulett bekannten Form des Halbmondes. Zweifellos gehörten die drei Stücke zu dem Halsbande einer Leiche von Kameiros.

Die darunter wiedergegebene Fibel Nr. 3 gehört ebenfalls noch in diesen Kreis. Sie ist aus schönem gelbem Golde gehämmert und vorzüglich erhalten. Sie kam mit anderen archaischen Goldsachen aus Athen, ohne genauere Provenienzangabe.[2] Die Abbildung ist in Originalgröße. Die Oberfläche ist auf beiden Seiten in ganz gleicher Weise mit feiner Gravierung verziert. Zwei Fibeln desselben Typus, doch aus Bronze, sind von mir früher publiziert worden; die eine aus Olympia mit reicher gravierter Verzierung in schematisch linearem Stil (Bronzefunde von Olympia, Abh. der Akad. 1879, Tafel Nr. 7; S. 36 [oben S. 366]); die andere aus Theben (Annali d. Inst. 1880, Tafel G; S. 122 ff. [oben S. 436, Tafel 13, 5]); letztere ist sehr groß und auf der einen Seite mit einem Pferde in „geometrischem" Stile geschmückt; die Dreiecke 106 in der Ecke nach dem Bügel zu stimmen mit denen auf unserem Exemplare genau überein. Außer diesen sind noch einige Beispiele aus Olympia bekannt (a. a. O. erwähnt); doch außerdem meines Wissens keine, und obwohl ich inzwischen viele

---

[1] Im Berliner Antiquarium, Inv. Nr. 6486 und 6487. Höhe 0,08; Durchmesser 0,06.

[2] Berliner Antiquarium, Inv. Nr. 7902.

Museen besucht habe, kann ich kein anderes Exemplar zu den damals von mir genannten hinzufügen. Die Herkunft des Typus bleibt noch zu erforschen.

Wir wenden uns jetzt einem anderen entwickelteren Kreise von Goldarbeiten zu, in dem bereits Darstellungen griechischer Sage erscheinen. Wir kehren wieder zu dem Goldfunde aus Korinth auf Tafel 8 [15] zurück. Wir sehen hier eine Reihe von viereckigen, überaus dünnen Goldplättchen, die wohl auf die Gewänder des Toten gelegt waren; Löcher zum Aufnähen sind indess nicht zu bemerken. Von jeder Darstellung sind mehrere Exemplare erhalten. Das interessanteste Stück ist Nr. 3 mit Theseus, der den Minotauros ersticht; es sind vier ganze und ein halbes Exemplar erhalten. Theseus faßt mit der Linken den Gegner an dem einen Horne (ein zweites ist nicht dargestellt) und sticht ihm mit der Rechten das Schwert in die Brust. Der Minotaur faßt in das Schwert und fällt dem Helden in den linken Arm, doch vergeblich. Dieses Schema ist von demjenigen, das wir bisher für das älteste für jenen Kampf feststehende ansehen durften,[1] von dem der chalkidischen und altattischen Vasen, wesentlich verschieden. Zwar der nach rechts schreitende und mit dem Schwerte stechende Theseus ist in der Hauptsache gleich, doch der Minotaur steht dort nicht aufrecht, sondern ist in mehr oder weniger heftiger Bewegung in das eine Knie gesunken und dem Helden entweder zu- oder abgewandt gebildet. Auch die Bekleidung des Theseus ist hier noch nicht Chiton und Fell wie dort, sondern das eigentümliche Schurzgewand, das wir besonders deutlich an einer altkretischen Bronze kennen (Annali d. Inst. 1880, Tafel S) und das in der ältesten griechischen Zeit weiter verbreitet war;[2] der Minotaur hat nur 107 jenen breiten Gurt um, der eine Verkürzung der Schurztracht zu sein scheint. Ob Theseus auf unserm Relief bärtig gedacht ist (wie er es auf den altattischen Vasen immer ist, die aber hier nichts beweisen), kann bezweifelt werden; denn das weit vorspringende Kinn zeigen auch die Frauenprofile von Nr. 2, und eine andere Andeutung fehlt, wogegen die langen, lose herabfallenden Haare deutlich sind. Hinter Theseus steht nach dem auch späterhin lange festgehaltenen Typus seine Beschützerin Ariadne in langem gestreiftem Gewande. Sie erhebt die Linke, schwerlich um Theseus zu bekränzen,[3] sondern wohl nur, um ihn zu ermuntern. In der Rechten aber hält sie deutlich den runden Knäuel, der den Weg durch das Labyrinth weist.

Unser Relief ist indess nicht das einzige, das diesen altertümlichen eigenartigen Typus des Kampfes mit dem Minotauros zeigt; ich kenne wenigstens noch eines, das als abgestempeltes Relief auch technisch in diese Reihe gehört, freilich nicht

[1] Vgl. über denselben zuletzt Conze, Theseus und Minotaur, 38. Berliner Winckelmannsprogramm 1878, S. 8. Die chalkidische Vase ist Mon. d. Inst. VI, 15 abgebildet. [Wolters, Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss. 1907 S. 113.]

[2] Vgl. was ich hierüber in der Archäologischen Zeitung 1882, S. 329 f. gesammelt.

[3] So faßte es Milchhöfer auf, der diese Darstellung Anfänge der Kunst S. 188 Anm. erwähnt.

aus Gold, sondern aus grobem Tone. Das Museum von Corneto nämlich besitzt ein großes Tonbecken mit drei Löwenfüßen und zwei Henkeln. Auf dem oberen Teil der Füße befindet sich je ein quadratisches Feld mit Relief;[1] auf zweien ist ein Kentaur abgestempelt mit menschlichen Vorderbeinen, der einen Ast schultert, an welchem ein Reh hängt. Das dritte Feld aber ist das mit Theseus und dem 108 Minotaur, wie es beistehende flüchtige Skizze veranschaulicht, die nur die Hauptkonturen andeuten und nur die Stelle einer Beschreibung, nicht einer Publikation vertreten soll. Der Minotaur scheint ungehörnt. Theseus ist auch hier anscheinend bartlos; er hebt im Angriffe das linke Bein; so wird unten Platz gewonnen für das merkwürdigste Detail dieser Darstellung, den großen Garnknäuel, dessen Faden Ariadne in der Rechten hält, eine recht naive Deutlichkeit.



Gleiche Größe und gleiche Umrahmung hat Nr. 4 unserer Tafel, in fünf Exemplaren erhalten. Die Darstellung ist einfach und nicht mythologisch; ein Zweigespann von Rossen schreitet nach links; der Lenker im langen gegürteten Gewande beugt sich etwas vor und hält die Zügel und den Stock. Der Held steht hinter ihm mit dem Rundschilde und dem Helme; letzterer ist freilich nur durch den herabfallenden Busch und einen vorn emporstehenden federartigen Schmuck angedeutet. Die tiefe Einsenkung des Wagenrandes oben in der Mitte ist als Besonderheit zu beachten; auf den altkorinthischen Tontäfelchen der Berliner Sammlung ist dieser Rand, wie sonst gewöhnlich, horizontal.

Ferner sind noch drei etwas kleinere Kompositionen ebenfalls auf quadratischem Felde erhalten: Nr. 2 zeigt einen Chor von Frauen, die sich bei den Händen fassen; zwei blicken nach links und zwei nach rechts; ihre langen gegürteten Gewänder sind reich verziert und haben unten einen breiten Saum. Es sind zwei Exemplare erhalten.

Nr. 6, in zwei, jedoch sehr zerstörten Exemplaren vorhanden, stellt einen Zug von drei gerüsteten Kriegern nach rechts dar; man erkennt nur Spuren der Köpfe mit langem Haare; die Beine sind nackt.

Einen nicht unbekannten Typus finden wir auf Nr. 5, wovon ebenfalls zwei Exemplare da sind. Es ist der Mann, der die zwei Löwen bändigt, die in wappenhaft strenger Symmetrie sich zu beiden Seiten aufbäumen. Der Typus stammt bekanntlich aus der orientalischen Kunst, wo er sehr häufig ist, namentlich auf den geschnittenen Steinen; immer sind die Tiere hoch aufgerichtet, doch nicht

[1] Die Reliefs sind mit weiß-gelber Farbe bedeckt, darauf sind einige rote Details gesetzt (Punktrosetten u. dgl.).

immer sind es Löwen, auch Hirsche, Sphingen und andere dämonische Ungeheuer. 109 Ein anderer und wie es scheint älterer Typus ist der, daß der Mann nur einem aufgerichteten Löwen gegenüber ist, den er mit dem Schwerte ersticht; dieser ist von der griechischen Kunst nicht aufgenommen worden, wohl aber jener andere, der ein dekorativ so treffliches Schema bot. Der Mann ist auf unserem Relief ohne alles Charakteristische, bartlos, in kurzem Gewande. Eine Wiederholung dieser Darstellung mit geringen Varianten finden wir auf Nr. 7, wo die Köpfe der Löwen nicht ab-, sondern zugewandt und die Schwänze statt gehoben gesenkt sind. Die Figur dieses auf den Hinterbeinen stehenden Löwen ward von der archaischen Metallindustrie auch einzeln wiedergegeben; so erscheint sie auf einem Bronzerelief Olympias[1] und mehreren anderen aus den italischen Gräbern des Typus Regulini-Galassi.[2] Nr. 7 ist das Stück eines längeren Frieses und zu beiden Seiten sind noch Reste der folgenden quadratischen Felder erhalten, jedes mit einem Zuge beschildeter Krieger. Als fortlaufende Einfassung oben und unten ist ein Spiralband benutzt.[3]

Im Privatbesitze in Athen sah ich 1882 mehrere Goldstreifen, die aus demselben Funde bei Korinth herrühren sollen wie die unsrigen; darunter war namentlich ein längeres Stück, das in der Mitte eine Rosette zeigt, rechts und links davon in eingerahmtem Felde je eine Frau ohne Attribute, in langem verziertem Gewande, das jedoch das eine Bein nackt heraustreten läßt; dann folgen wieder, durch einen Rahmen getrennt, auf jeder Seite drei Krieger mit Schilden, auf denen je eine Rosette ist; sie tragen spitze, pilosartige Helme ohne Busch. Der Stil schien mir noch altertümlicher als der unserer Reliefs.

Der Stil der letzteren ist jedenfalls ein sehr eigentümlicher; besonders auffallend sind die Profile der Gesichter. Zu dem Stile der altkorinthischen Vasen und Tontäfelchen findet keinerlei nähere Beziehung statt; ja ich weiß für jene Profile keine 110 andere Analogie zu nennen als das kretische Bronzerelief, das in den Annali d. Inst. 1880, Tafel T abgebildet ist, wo der Steinbockträger dem Typus unserer Reliefs überraschend ähnlich ist; ein bedeutsamer Wink für die Herkunft der Sachen oder wenigstens ihres Stiles.

Schließlich erwähne ich noch die mitgefundenen Kleinigkeiten: Nr. 8 ist ein vollständiges kleines Band mit Zickzack, an Tafel 9, 4 [16, 4] erinnernd, doch viel regelmäßiger; an beiden Enden ist je ein kleines Loch zum Aufnähen. Nr. 9 und 11 sind verbogene Golddrähte mit Scheiben an den Enden, auf denen ein eingeritztes Kreuz zu bemerken. Nr. 12 sind die gebrochenen Hälften eines gleichen, doch

---

[1] Ausgrabungen von Olympia II, Taf. 31 [Olympia IV, 695].

[2] Siehe Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 69 unten [oben S. 392].

[3] [Jetzt durch ein weiteres rechts anpassendes neuerdings vom Berliner Museum aus Sammlung Naue erworbenes Stück (Revue arch. 1897, II S. 333) vervollständigt, das zwei weitere Krieger und in einem andern Quadrat eine Sphinx zeigt. Vgl. Antike Gemmen III S. 18, 6.]

längeren Exemplares. Vermutlich war es Schmuck für die Haare. Nr. 10 ist eine Rosette aus Goldblech mit aufgelötetem gekerbtem Draht.

Auf den Höhepunkt archaischer Goldtechnik führen uns die beiden prächtigen Gehänge, die auf Tafel 9, 9. 10 [16, 9. 10] in Originalgröße wiedergegeben sind. Sie stammen von Melos[1] und sind beide in blassem Golde gearbeitet. Nr. 10 ist vollständiger, indem auch an 9 oben eine Scheibe zu ergänzen ist, auf deren Rückseite sich wie an 10 der Haken zum Anhängen befand; es sind trotz der Größe offenbar Ohrgehänge. Der Typus ist bereits von Rhodos bekannt; Salzmann hat in seinem Werke Nécropole de Camirus Taf. I zwei Exemplare abgebildet, die aber viel einfacher sind als die unsrigen. Ein ebenfalls recht einfaches Exemplar unbekannten Fundortes befand sich in der Sammlung Alessandro Castellani und ward 1884 in Rom versteigert;[2] auf den horizontalen Scheiben war eine Rosette und in der Mitte ein Apfel aufgesetzt.

Die besondere Eigentümlichkeit der Technik dieser Stücke besteht darin, daß alles Detail aus aufgelöteten feinen Goldpünktchen besteht, die freilich die Feinheit der etruskischen Arbeiten noch nicht erreichen. Die Greifenköpfe von Nr. 9 sind 111 getrieben und hohl; die Zunge und die Ohren sind besonders angesetzt; ebenso natürlich der Knopf oben, der sehr fein granuliert ist. Der Typus des Greifs ist der bekannte archaisch-griechische.[3] Zwei ähnliche Greifenköpfe aus Blaßgold besitzt das British Museum aus der Sammlung Blacas [Catal. of Jewellery Nr. 1234]. Auf der einen der Scheiben ist ein Zickzackornament, auf der anderen nebeneinandergestellte Rauten aus feinen Pünktchen gebildet.

An Nr. 10 ist der Stamm viel reicher, spiralförmig gedreht[4] und doppelt gebogen. Die horizontalen Scheiben sind mit einer Rosette geziert, über der sich eine zweite kleinere Rosette erhebt, aus deren Mitte ein Granatapfel steigt; an kleinen Kettchen hängen an mehreren Stellen kleine Granatäpfel herab.

Derselben Zeit und demselben Stile gehören die beiden Stücke aus Delos an, Nr. 11 und 12;[5] sie sind aus gelbem Goldblech gearbeitet, die Köpfe aus Formen gepreßt mit aufgesetztem Detail von feinen Pünktchen; die Rosetten sowie die Ränder sind aus geflochtenem Draht aufgesetzt. Nr. 11 gehörte zu einem großen Gehänge; oben befindet sich eine Öse und unten sind Reste von Kettchen erhalten, auch eine verbogene Bommel. Man vergleiche das aus dem ältesten Teil der Nekropole von Kameiros stammende Gehänge in der Revue archéol. 1863, n. s. 8, Tafel X, wo eine sehr ähnliche rechteckige Scheibe, die mit zwei Köpfen geziert ist, den oberen Teil des Gehänges bildet, an dem wiederum wie an unserer Nr. 10 Granatäpfel mehrfach verwendet sind; ein zweites Gehänge, das ebendort abgebildet

[1] Tölken, Leitfaden für die Sammlung antiker Metallarbeiten, 1850, Nr. 61 und 63.
[2] Im Auktionskatalog Nr. 820; bläßliches Gold.
[3] Vgl. Furtwängler, Bronzefunde S. 51 [oben S. 378].
[4] In der Abbildung sind die Windungen zu rundlich geraten.
[5] Berliner Antiquarium Nr. 3473. 3474.

ist, zeigt außer den menschlichen auch Greifenköpfe wie unsere Nr. 9 und wieder Granatäpfel. Die Technik dieser Stücke ist durchaus dieselbe wie die der unsrigen. Der menschliche Kopftypus ist jener ägyptisierende, über dessen Herkunft und Verbreitung ich in ‚Die Bronzefunde von Olympia' S. 71 [oben S. 393] einiges bemerkt habe. Das Museo civico von Bologna besitzt[1] noch eine hier erwähnenswerte große Broche, die durchaus derselben Fabrik angehört wie das soeben Besprochene; das Ganze hat 112 die Form einer von oben gesehenen rosenartigen Blüte; auf dem äußeren Kreis von kreisrunden Flächen wechseln je eine Rosette und jener menschliche Kopf ab.

Es bleibt uns noch ein Stück zu betrachten übrig, das einem ganz verschiedenen Kreise, dem der altitalischen Kunst, angehört. Es ist der große goldene, mit reicher gestanzter Dekoration versehene Brustschmuck etruskischer Herkunft Tafel 10, 2 [17, 2]. Derselbe gehört dem alten Bestande des Berliner Antiquariums an; er war in mehrere Stücke zerbrochen, und diese Stücke waren einzeln getrennt aufgestellt; Tölken[2] beschrieb dieselben als Fragmente eines Harnisches, „Bedeckung der linken Achsel mit Schnalle" usw. Der Versuch, die Stücke zusammenzustellen, ergab mir, daß es ein vollständiges Ganzes sei und nichts fehle. Die Abbildung zeigt dasselbe etwas verkleinert; Höhe und Breite betragen 0,25. Über die Herkunft ist Näheres nicht bekannt. Auf der Unterseite des dünnen gelben Goldes sind mehrfach die deutlichsten Reste einer ehemaligen dünnen Bronzeunterlage erhalten, die dem feinen Goldblech als Fütterung gedient hatte. Rings sind an allen Ecken kleine Löcher zu bemerken, die zur Befestigung des Ganzen gedient haben.

Seine nächste Analogie findet das Stück in dem aus der sogenannten tomba del guerriero zu Corneto stammenden, jetzt in Berlin befindlichen, das Mon. d. Inst. X, Tafel X b, 2 abgebildet ist. Es ist dies eine freilich nur einfach rechteckige dünne Goldplatte, welche die Mitte der Brust des Bestatteten zierte und noch auf der größeren Bronzeplatte liegend gefunden wurde, welche die Brust bedeckte. Auch dieses Goldblech hat eine Fütterung von dünnem Bronzeblech; auf der Bronzeplatte lag es lose auf.

Die beiden Stücke sind sich indess nicht nur verwandt, sie sind gleichzeitig und stammen wahrscheinlich aus derselben Fabrik, da zum Teil dieselben Stempel 113 benutzt sind. Dies ist der Fall bei den schwimmenden Enten, die, teils nach rechts, teils nach links gewandt, in Reihen auf beiden wiederkehren, und bei dem kreuzförmigen Ornament, das hier den äußeren Saum ziert. Das Motiv des zwischen diesem und dem Entenfries liegenden Streifens ist dagegen auf unserem Stück etwas größer und gleicht einer vornüber gestürzten menschlichen oder einer sehr plumpen vierbeinigen tierischen Figur, während es auf der Cornetaner Platte kleiner ist und nur eine Schlangenlinie darstellt. Auch die Kreise sind beiden Stücken gemeinsam; dagegen zeichnet sich jedes auch durch Ornamente aus, die auf dem anderen nicht vorkommen; so hier die großen mit einer einfachen Rosette gezierten

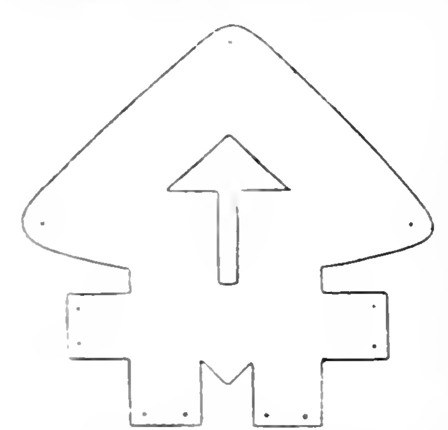
[1] Aus der Sammlung Palagi, Nr. 301.

[2] Leitfaden für die Sammlung antiker Metallarbeiten S. 1, Nr. 1.

Kreise, ferner das Hakenkreuz und vor allem die menschlichen Masken, die in der Mittellinie jeweils in die Ecke gesetzt sind.

Die letzteren geben übrigens zugleich mit der Richtung der Enten die beabsichtigte Stellung des Ganzen an; die auf unserer Tafel rechts unten befindliche Ecke sollte unten die Mitte bilden. Der merkwürdige Ausschnitt der gegenüberliegenden oberen Ecke soll offenbar der Form des Halses entsprechen, an den dieselbe anstieß. Die zinnenartige Auszackung entspricht durchaus dem Gesamtcharakter der Ornamentik.

Im Museo Gregoriano zu Rom notierte ich mir eine Reihe von kleinen goldenen Plättchen, die, soviel ich weiß, unpubliziert sind;* ich gebe ihre Form beistehend. Sie sind rings mit Löchern zum Befestigen auf dem Gewande versehen. Ihre Form 114 mit den Ausschnitten ist der unserer Brustplatte überaus verwandt. Bedeckt sind diese Plättchen mit unregelmäßig verteilten, gestempelten kleinen Kreisen und einem I förmigen Ornament, das dem des äußeren Randes unseres Stückes sehr ähnlich ist.



Dazu gehört eine Reihe ganz kleiner Plättchen von der Form ⅂__, die nur mit kleinen Kreisen verziert sind. Alles dies stammt wohl aus einem Grabe des Typus der tomba del guerriero. In der Auktion Castellani zu Rom sah ich ein Kreuz (mit gleich langen Armen) aus Goldblech (Katalog Nr. 836) mit Vögeln und anderen Ornamenten derselben Art bestempelt wie die soeben besprochenen Stücke. Ein kleineres Kreuz dieser Art, auch mit kleinen Löchern am Rande, indess sehr einfach verziert, ward in Corneto gefunden.[1]

Eine Brustplatte wie die unsrige ist mir sonst nicht bekannt; überhaupt besitzen wir ja nur ganz wenige Proben so großen Brustschmuckes: in Griechenland nur aus ältester Zeit, aus den mykenischen Gräbern, und in Italien, abgesehen von der erwähnten Cornetaner Platte, meines Wissens nur das Prachtstück aus dem Grabe Regulini-Galassi (Mus. Gregor. I 82) mit einfach rundem Halsausschnitt und einem von dem unseren völlig verschiedenen Dekorationssystem, sowie ein Stück aus einem Pränestiner Grabe ungefähr derselben Periode; dasselbe ist jedoch viereckig, breiter als hoch, und mit einem sehr breiten Halsausschnitte in rechtem Winkel versehen; die Dekoration besteht aus großen Kreisen und einfachen linearen Füllungen.[2]

Ich breche hier ab, da es nur meine Absicht war, den hier publizierten Gegenständen ihre richtige Stellung in unserem Denkmälervorrate anzuweisen, nicht aber die Schlüsse zu ziehen, die sich zwar hier und dort aufdrängen, aber besser noch zu weiterem Reifen zurückbehalten werden.

* [Ausgabe A des Mus. Greg. I Taf. 25.]

[1] Abgebildet bei Fiorelli, Notizie degli scavi 1882, Taf. 13 bis, 25; S. 190, ungewiß, ob aus den Gräbern al pozzo, wahrscheinlicher aus den S. 191 beschriebenen etwas späteren Gräbern.

[2] Archaeologia 41, Taf. 13, 1.

DER GOLDFUND VON VETTERSFELDE

(DREIUNDVIERZIGSTES PROGRAMM ZUM WINCKELMANNSFESTE DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN, 1883)

[Taf. 18. 19. 20]

Ein verirrter Lichtstrahl aus sonnigem Lande, dessen zitterndes Ende in 3 den weiten öden Raum einer dunkeln Höhle fällt — ein feuriger Komet, der aus einer fernen andern Sphäre am finstern Himmel mit glänzendem Schweife erscheint —, so hebt sich der Goldfund aus Vettersfelde von dem düstern Nebel seiner weiten prähistorischen Umgebung ab.

Ein altgriechischer Fund auf dem Boden des nördlichen Deutschlands! Das hat Winckelmann schwerlich geahnt, daß nicht weit von seiner märkischen Heimat unter dünner Erdschicht Dinge ruhten, die aus griechischen Werkstätten jener älteren Zeit hervorgegangen waren, deren Originale er kaum in Italien fand.

Daß das römische Weltreich, dessen mächtiger Arm weit über Deutschland hinreichte, auf unserm Boden auch von seinen Schätzen etwas zurückgelassen hat, und zwar selbst solche wie der Silberfund von Hildesheim, durfte uns kaum überraschen. Daß aber aus den fernen Sitzen der politisch zersplitterten Griechen ein Goldschatz wie der Vettersfelder in eine Gegend gebracht wurde, deren Existenz die Griechen kaum ahnten, da sie weit über den Horizont ihres geographischen Wissens hinaus lag, dies darf allerdings wunderbar erscheinen; wenn es sich auch eigen traf, daß gerade um die Zeit, als der Fund geschah, E. Curtius in einer Abhandlung zusammenzufassen suchte, was wir von den „Griechen in der Diaspora" wissen, d. h. von jenen im fremden Lande zerstreuten einzelnen Griechen, die, ohne Städte zu gründen und ohne zu herrschen, doch den weittragendsten Einfluß in ferner Fremde übten.[1]

Doch wir wollen zunächst an die ernste Betrachtung unseres Goldfundes gehen und dann vor allem den Beweis der Behauptung zu führen suchen, die wir hier voran gestellt haben und die bei manchen zuerst ungläubiges Kopfschütteln erregen mag.

I.

DER FUND

Vettersfelde liegt in der jetzt zur Provinz Brandenburg gehörigen Landschaft 4 der Nieder-Lausitz, und zwar in der Nähe der vom Riesengebirge nordwärts in

[1] Sitzungsber. d. kgl. pr. Akademie 1882, Nr. XLIII, S. 943 ff.

die Oder fließenden Neiße. Das Dorf liegt circa 1¼ Meile östlich von diesem Flusse und ebensoviel südsüdöstlich von der Kreisstadt Guben; die nächste Station der Eisenbahn ist das noch weiter südöstlich belegene Dorf Jesnitz.

Von Vettersfelde circa ⅛ Meile nordwestlich liegt das flache Ackerstück des A. Lauschke, des Finders des Goldschatzes.[1] Dasselbe war früher von Lehm bedeckt gewesen, der jedoch abgebaut worden war, um Ziegel zu verfertigen, wie denn in unmittelbarer Nähe der Fundstelle noch bis vor dreizehn Jahren ein Ziegelofen gestanden hatte. Nur an einer Stelle war der Lehm stehen geblieben; sie war es, die den Goldschatz barg.

Am 5. Oktober 1882 zog der Eigentümer auf dem Acker drei tiefe parallele Furchen zum Abfluß des Regenwassers. Die mittlere durchschnitt jene Lehmstelle; der hier tiefer greifende Pflug hob die goldenen Gegenstände, die nur circa 30 cm unter dem Terrainniveau gelegen hatten, empor; doch erst am 7. Oktober wurden dieselben von dem Finder bemerkt. Nach seiner Aussage sollen große Scherben bei den Fundstücken gelegen haben, welche nach ihrer Rundung als Reste eines sehr großen Gefäßes angesehen wurden; doch ließ sich später ihr Verbleib nicht mehr ermitteln. Man darf vermuten, daß die Goldsachen einst in dem Topfe geborgen waren.

Eine genaue Untersuchung der Fundstätte, die allerdings erst im Laufe dieses Sommers stattfand, verdanken wir Herrn Krause von der ethnographischen Abteilung des Berliner Museums sowie dem Juwelier Herrn Telge. Dieselben veranstalteten eine kleine Nachgrabung an der Fundstelle selbst, die allerdings durch Regen und Nässe sehr behindert wurde. Es fanden sich dabei geringe Spuren von Branderde und wenige Gefäßscherben, darunter ein Stück des Bodens eines großen und dickwandigen Gefäßes, von dem man vermutet, daß es zu dem oben erwähnten großen Topfe gehörte. Die Scherben werden als von ziemlich roher Arbeit bezeichnet, mit schlecht geglätteten Außenflächen, schwach gebrannt, außen rötlich, der Kern schwärzlich und von Granitbröckchen durchsetzt. Ferner fanden sich einige schwachgebrannte dicke Lehmstücke mit Abdrücken von Rohrhalmen auf der einen und oberflächlicher Glättung auf der andern Seite. An einer circa hundert Schritte weiter östlich belegenen Stelle wurde 30 cm unter der Oberfläche ein fast kreisrundes Pflaster von 80 cm Durchmesser gefunden; ein großer Stein befand sich in der Mitte desselben; über dem Pflaster breitete sich bis m 1,10 Durchmesser eine Schicht schwarze Branderde von 0,15 Dicke aus. Unter den Steinen befand sich eine 0,35 tiefe Masse ganz schwarzer Branderde. Außer zwei kleinen Scherben der oben bezeichneten Art wurden keine Funde hiebei gemacht.

Manches würde hienach passen zu der Annahme einer Begräbnisstelle. Der gewöhnliche Bestattungsmodus der prähistorischen Zeit in der Lausitz war der, daß die Gebeine in einer Urne beigesetzt wurden, die in geringer Tiefe unter

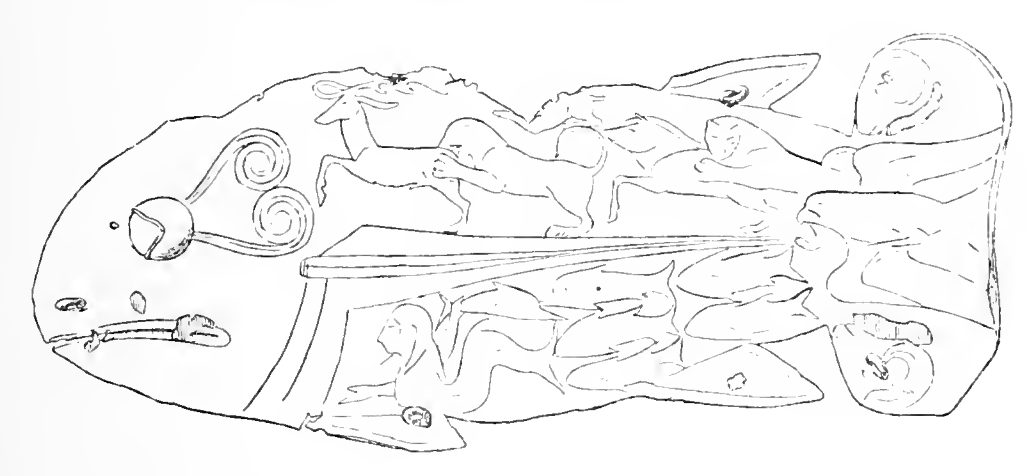
[1] Die folgenden Angaben entnehme ich einem schriftlichen Berichte des Herrn Krause.

der Oberfläche auf ebenem Felde vergraben wurde; zuweilen ist der Boden unter der Urne mit Steinen gepflastert oder sie steht frei im Sande. Auch gepflasterte Stellen der Leichenverbrennung mit großen Aschenmengen hat man gefunden.[1]

Das Fehlen von Knochenresten jedoch, sowie das Fehlen größerer Mengen von Topfscherben spricht gegen die Annahme einer Begräbnisstätte. Herrn Krause schien es wahrscheinlicher, Reste einer Niederlassung zu erkennen. Doch scheint auch diese Annahme vorerst nicht hinlänglich gesichert und neue umfänglichere Untersuchungen der ganzen Umgebung der Fundstelle wären sehr erwünscht.

Der Finder brachte die Stücke zunächst zu dem Prinzen Heinrich zu Schönaich-Carolath auf Amtitz und Sr. Durchlaucht Bemühungen im Interesse der kgl. Museen ist es zu danken, daß der Fund bald hier seine sichere Stätte erhielt.

Ich gebe zunächst eine kurze Beschreibung der gegenwärtig im Antiquarium der kgl. Museen aufbewahrten Fundstücke. Auf den beigegebenen Tafeln mußten dieselben mehr oder weniger verkleinert werden.



1. Taf. I, 1 [18, 1]. Goldener Fisch: 608, 5 gr schwer; Länge 0,41, Höhe jetzt 0,15 (die ursprüngliche Höhe war bedeutender); auf unserer Tafel um etwas mehr als die Hälfte verkleinert. Aus starkem Goldbleche getrieben; das ganze von flachgewölbter Gestalt; die Figuren sind bis zu einer Reliefhöhe von circa 5 mm herausgehämmert. Alle Innenzeichnung ist mit feinen scharfen Punzen eingeschlagen; die ganze Arbeit von großer Sorgfalt. Eine Ansicht der Rückseite ist beistehend gegeben.

Dieselbe zeigt die vertieften Figuren, sowie vier kleine doch starke goldene Ringe. Ursprünglich waren es deren sieben; einer ist erhalten vorn über dem Maule, ein zweiter auf der Flosse unterhalb des Triton; ihm entsprach ein anderer oben über dem Hirsche, der jetzt fehlt, da die ganze Stelle durch Feuer stark gelitten hat. Ein zweites Paar Ringe befand sich auf den beiden andern Flossen; der untere fehlt; er ist weggeschmolzen und hat ein Stück der Flosse mit sich gerissen. Das dritte Paar war an den Widderköpfen des Schwanzes angebracht; der obere ist abgefallen, doch sieht man die Stelle, wo er aufgelötet war. Man

6

[1] Vgl. Undset, Anfänge des Eisens S. 182.

sieht ferner auf der Rückseite einige braunrote Reste, anscheinend Eisenoxyd. Ohne Zweifel war das Ganze einst bestimmt auf eine ebene Unterlage und zwar mittelst jener Ringe befestigt zu werden; auch darf man nach dieser Art der Befestigung wohl schließen, daß jene Unterlage nicht von Metall, sondern etwa Holz oder Leder war. An Stelle der Augen ist ein besonderes konkaves kreisrundes dünnes Blech eingelötet, in dessen Mitte sich eine kleine Öse befindet, deren Enden auf der Rückseite zu sehen sind; wahrscheinlich ist das Erhaltene der untere Teil einer flachen Kugel aus dünnem Blech (vgl. Taf. II, 1 [19, 1]), die das Auge darstellte.

Wie schon angedeutet, hat das Ganze durch Feuer mehrfach gelitten; namentlich ist die ganze erste obere Rückenflosse, sowie ein großes Stück einer Tierfigur unterhalb derselben verloren gegangen.



Eine genaue zoologische Bestimmung des Fisches ist nach Äußerung einer Autorität hierüber, des leider verstorbenen Professor Peters, nicht möglich; daß es ein Karpfen sei, wie mehrfach behauptet worden war, verneinte derselbe bestimmt. Nach freundlicher Mitteilung des Professor v. Martens ferner stimmt manches zum Thunfisch; namentlich gibt es eine Art (thynnus alalonga), die durch ihre ungewöhnlich langen Brustflossen unserem Künstler vorgeschwebt haben könnte; freilich ist der Kopf zu dick und die Schuppen zu groß für den Thunfisch, während für chrysophrys aurata z. B. zwar Kopf und Schuppen, aber die Flossen durchaus nicht passen würden.

Jedenfalls offenbart sich in dem Stücke deutlich das Streben, unter Beibehaltung aller wesentlichen Formen der Natur, den Fisch zu einem ornamentalen Schaustück umzubilden. Das Auge ist von einem Kreise rosettenartiger gravierter Blättchen umgeben. Nach hinten setzen daran zwei Spiralen an. Die Brustflosse ist sehr lang gestreckt. Sie war für den Künstler wichtig und er benutzte sie als natürliche Trennung des ganzen Leibes in zwei Hälften, die er nun mit Figurenschmuck füllte. In der oberen Reihe bildete er, von links beginnend, einen gefleckten Panther, der einem Eber in den Rücken gefallen ist, und dann einen Löwen, der einen fliehenden Hirsch in den Rücken beißt. Den durch die ansteigende (jetzt stark verletzte) Höhe des Fischleibes über dem Löwen entstehenden leeren Raum füllte er mit der Figur eines Hasen nach rechts, der zwar sehr beschädigt ist, sich aber doch völlig sicher erkennen läßt (vgl. den Hasen auf Taf. II, 1 [19, 1]). In der unteren Reihe bildete er Gestalten des Wassers; voran Triton, dessen Leib gleich unterhalb der Brust in den Fischkörper übergeht; derselbe streckt den linken Arm leer vorwärts, während er in der hochgeschwungenen Rechten einen Delphin (der freilich gegen die Natur mit Schuppen bedeckt ist) über dem Schwanze gefaßt hält. Um von der Bildung

des Kopfes mit seinem langen Haare und Barte eine genauere Vorstellung zu geben, die für die stilistische Beurteilung und Datierung von besonderer Wichtigkeit ist, so ließ ich den Oberteil der Gestalt hier in Originalgröße abbilden.

Der Raum hinter dem Triton ist durch schwimmende Fische gefüllt, die gleichsam ihrem Herrn als Gefolge dienen. Zuoberst noch ein Delphin; die übrigen vier sind Fische der Art wie der ganze Fisch selbst, dessen Schmuck sie dienen, nur mit kürzerer Brustflosse.

Über den durch die große Brustflosse geteilten Raum griff der Künstler mit seinen Figurenfriesen nicht hinaus. Die Stelle vom Ende des oberen Frieses und dem Ansatze der Flosse bis zum Auge füllte er, wie oben bemerkt, durch zwei rein dekorative Spiralen aus. Darunter gab der Kiemendeckel die natürliche Grenze für den unteren Fries.

Der Raum am Ende des Fischkörpers, da wo er sich zusammenzieht, ist von dem Künstler durch das Bild eines fliegenden Adlers gefüllt worden, dessen ausgebreitete Flügel hiezu besonders geeignet waren, und in denen die beiden Tierfriese gewissermaßen ihre Ausläufer finden, während der Vogelschwanz in seiner Form die Ausweitung des Fischschwanzes wiederholt.

An einem so reich verzierten Zierstücke die Enden des Fischschwanzes der Natur getreu zu geben, widersprach dem Sinne und der Absicht unseres Künstlers. Vor allem konnten die weit herausspringenden Endzipfel des natürlichen Fischschwanzes keinen befriedigenden Abschluß des Ganzen gewähren. Auch verlangte der dekorative Zweck, den dasselbe erfüllen sollte, ein gewisses Gleichgewicht zwischen den beiden Enden des Fisches, und die Einziehung des Fischleibes gegen den Schwanz hin durfte dem dicken Kopfe gegenüber nicht allzusehr hervortreten. Der Künstler erreichte seine Absicht, indem er die Schwanzenden sich zurückbiegen und in Widderköpfe auslaufen ließ.

2. Taf. II, 1 [19, 1]). Große Zierplatte, 282,5 gr schwer. Breite und Höhe 0,17. Goldblech, aus welchem die Figuren in ziemlich hohem Relief getrieben sind; die Technik ist ganz dieselbe wie an dem vorigen Stück.

Vier Kreise umgeben einen kleineren in der Mitte. Das Zentrum aller fünf Kreise war durch ungefähr halbkugelförmige Buckeln aus dünnem Goldbleche geziert, die an eine Öse befestigt waren; nur zweie derselben sind erhalten; an Stelle der anderen drei sieht man nur das Loch für die durchgesteckte Öse; die letzteren entsprechen genau der Öse im Auge des Fisches und bestehen wie jene aus je einem schmalen Streifchen Goldblech.

Rings um das Zentrum der vier größeren Kreise hat der Künstler laufende oder liegende Tierfiguren und zwar in Gruppen zu je zweien angebracht.

a) Unten links. Ein Löwe stürzt sich auf einen Hirsch; ein Hund verfolgt einen Hasen. Beides nach links.

b) Darüber. Ein laufender Stier und ein Löwe im Ansprunge sich gegenüber; ferner ein Panther im Ansprung und ein laufender Eber.

c) Rechts oben. Zwei Widder liegen einander gegenüber; ebenso ein Steinbock und ein Schakal (nach Bestimmung von Professor v. Martens).

d) Darunter. Die Gruppe zweier sich gegenüber im Ansprung liegender Panther ist zweimal wiederholt.

Auch dieses Stück hat vielfach durch Feuer gelitten.

3. Taf. III, 1 [20, 1]. *Beschlag* von Scheide oder Futteral eines Gegenstandes; 137,5 gr schwer; Höhe 0,13; Länge 0,19. Getriebenes Goldblech mit Figurenschmuck in derselben Technik wie die beiden vorigen Stücke. Von der einstigen Befestigung auf der Unterlage rühren die dreizehn kleinen Löcher her, die sich rings um das breitere obere Ende herum befinden; außerdem ist oben links noch ein größeres Loch zu sehen. Der obere und untere Rand des gestreckten schmaleren Teiles des Gerätes sind stark umgebogen; nahe dem unteren Ende dieses umgebogenen Randes ist in demselben auf beiden Seiten ein 0,018 langer rechteckiger Ausschnitt gemacht,[1] der zur Befestigung der unteren Hälfte des Gerätes, und zwar offenbar zum Durchziehen eines Riemens diente.

Dieser gestreckte Teil der Platte ist durch eine erhöhte Mittelrippe in zwei Streifen zerlegt, die wiederum mit Tierfiguren geschmückt sind. In der oberen Reihe läuft ein Panther hinter einem Eber, in der unteren ein Löwe hinter einem Hirsche einher. Beide Reihen sind abgeschlossen durch je einen schwimmenden Fisch der Art wie die von Taf. I, 1 [18, 1].

Der obere Teil des Gerätes ist in eigentümlicher Weise mit zwei Augen geziert. An den Augenhöhlen ist das Goldblech ausgeschnitten.

Die seitliche Ausbauchung der Platte ist mit einer sternförmigen Blüte und einem der Rundung folgenden laufenden Löwen geschmückt, der dem Künstler etwas mißraten ist, indem er es versuchte, statt den ihm geläufigen Typus zu wiederholen, den Löwen einmal anders zu bilden.

Dieses Stück ist, abgesehen von einer kleinen Verbiegung links unten, unversehrt und namentlich ohne Spuren von Feuer. Auf der Oberfläche sitzt hier und da etwas Eisenoxyd.

4. Taf. I, 2 [18, 2]. Goldener *Hängezierrat*; 23,7 gr schwer; Länge 0,069. Die Verzierungen aufgelötet.

5. Taf. I, 5 [18, 5]. Goldenes *Ohrgehänge*; 17,5 gr schwer; Länge 0,077. Aus verschiedenen Teilen sehr zierlich gearbeitet. Die Mitte besteht aus drei jetzt leeren Kapseln; es ist wohl anzunehmen, daß dieselben einst mit einer farbigen Masse gefüllt waren, obwohl jetzt keinerlei Reste einer solchen zu sehen sind. Ober- und unterhalb dieser Kapseln folgen ungefähr halbkugelförmige Buckeln, mit aufgelöteten Blättchen geziert; den unteren Abschluß bildet eine ganz frei gearbeitete, zierliche vierblättrige Blüte.

6. Taf. I, 4 [18, 4]. Goldener *Armring*; 48,9 gr schwer; Durchmesser 0,07. Das eine Ende ist durch Feuer zerstört und zerschmolzen, der andere zeigt einen

[1] Unten ist derselbe zerstört, doch noch zu erkennen; oben ist er gut erhalten.

Schlangenkopf mit sorgfältiger Gravierung; die Oberansicht ist der Abbildung beigegeben.

7. Taf. II, 3 [19, 3]. Goldene Kette; 212 gr schwer; Länge 0,71; die Tafel gibt also nur einen kleinen Teil der ganzen Kette. Das untere Ende bricht so ab, wie es die Abbildung zeigt; an dem anderen Ende sitzt, allerdings in verschobener Stellung, ein kleiner Zylinder und daran ein kleiner Ring fest.

8. Taf. III, 2 [20, 2]. Goldene Dolchscheide; 178 gr schwer; Länge 0,199. Das obere Ende reich mit aufgelötetem Zierrat versehen. Auf der Rückseite, die daneben skizziert ist, befinden sich zwei Löcher. Darunter zeigt die Tafel eine Ansicht der Scheide von ihrem oberen Ende aus gesehen; dieselbe zeigt auch die Kreuzesform des sich verjüngenden Inneren.

9. Der wahrscheinlich zugehörige, doch durch Verrostung stark entstellte Dolch ist ebenfalls erhalten. Er ist ganz von Eisen. Seine Abbildung beistehend. Die Länge ist 0,29.

10. Taf. III, 3 [20, 3]. Großer massiver goldener Ring; 608,5 gr schwer. 10 Durchmesser 0,21, also stark verkleinert in der Abbildung. An den beiden Enden



geht der Ring aus der runden in flache Gestalt über; diese Enden sind jedoch zusammengelötet, so daß der Ring nicht geöffnet oder geschlossen werden konnte. Auf die Stelle der Zusammenfügung ist, um dieselbe zu verdecken, ein schmaler goldener Streif (gekerbt in der Mitte) aufgelötet.

11. Taf. III, 5 [20, 5]. Eisernes Schwert; von der Klinge ist nur ein Rest erhalten; der Griff ist ganz mit Goldblech belegt, das stellenweise aufgebrochen oder (auf der Rückseite) auch abgefallen ist. Auf dem Griffe sind jederseits kleine brillen- oder haftenförmige Zierraten befestigt,[1] jetzt nur drei, doch waren es ehemals je vier.

12. Taf. I, 3 [18, 3]. Ein dunkler serpentinartiger Steinkeil, unten geschärft; Höhe 0,04; oben mit Goldblech umkleidet und durch eine zylindrische Öse zum Anhängen eingerichtet. Der aufgelötete kreuzförmige Zierrat befindet sich nur auf der einen Seite.

13. Taf. II, 2 [19, 2]. Gewöhnlicher Schleifstein, 0,16 lang; oben in Gold gefaßt und durchbohrt zum Anhängen.

14. Ein zusammengedrückter kleiner Zylinder aus dünnem Goldblech; 0,018 lang, 0,013 bereit.

15. Formloses Fragment dünnen Goldbleches; 0,02 breit und hoch.

16. Taf. III, 4 [20, 4]. Bronzeblech. Ende des Futterals eines Gegenstandes; 0,025 lang; am schmalen untern Ende ein Loch. Innen Eisenrost.

[1] Sie waren fast ganz lose und wurden im Museum zur Sicherung fest aufgelötet.

Durch die Nachforschungen des Herrn Dr. Jentsch hat sich herausgestellt (Zeitsch. f. Ethnol. 1883, Verh. S. 286), daß 1. ein „zwingenartiger goldener Ring" ohne Verzierung, 0,015 Durchmesser und 0,035 Höhe, und 2. ein goldenes Stück, das wie unsere obige Nr. 4 beschrieben wird, nur daß an beiden Enden sich eine Öse befunden haben soll, eingeschmolzen wurden. Einige kleine Stücke ferner ließ der Finder zu einer Uhrkette zusammenstellen, die jetzt im Privatbesitze in Guben sich befindet (nach Mitteilung von Herrn Telge). Sie besteht aus zwei goldenen Kettchen von je zirka 0,08 Länge, von denen das eine oben einen Kopf hatte; ferner aus einem losen Knopfe derselben Art, zwei Ringen und einem Schieber. Die beistehende Abbildung veranschaulicht diese Stücke in Originalgröße.

11



Endlich erwähnt Herr Jentsch a. a. O. eine Kette von zirka 0,18 Länge und 0,005 Durchmesser ohne Angabe des Aufenthaltsorts.

Schließlich bemerke ich zur Technik des Ganzen, daß, nach Angabe des Herrn Telge, kein gezogener Draht an dem Goldfunde vorkömmt. Ferner daß sämtliche goldenen Gegenstände, bis auf einen, aus einem mit Silber legierten 18karätigen Golde bestehen; das Gold hat deshalb eine blasse Farbe. Nur das Gehänge Taf. I, 2 [18, 2] ist aus 23karätigem unlegiertem Feingold gearbeitet und von schöner gelber Farbe.

II.
HERKUNFT UND ZEIT

Woher stammen nun alle diese seltsamen Dinge? wo und wann sind sie entstanden? welchem Volke gehört ihre Verfertigung an und für wen waren sie einst bestimmt?

Dies waren die Fragen, die sofort, nachdem der Fund im kgl. Museum deponiert worden war, im Kreise der Gelehrten und Kenner, die ihn zu prüfen Gelegenheit hatten, aufs lebhafteste diskutiert und in der verschiedensten Weise beantwortet wurden. Die Ansichten, die hiebei laut wurden, erschöpften nahezu alle denkbaren Fälle. Nur darüber war man einig, daß an ein einheimisches Lausitzer Fabrikat nicht gedacht werden könne. Im übrigen aber wurde vorgeschlagen, ihn als etruskisch anzusehen, oder als spätrömisch, oder als provinziellrömisch und halb nordisch-barbarisch, oder als griechisch-barbarisch, etwa aus den Donauländern, oder als spät-orientalisch, als byzantinisch oder endlich als sassanidisch.

Für andere wie für mich stand es indess von Anfang an fest, daß wir es mit nichts anderem als altgriechischen Arbeiten zu tun haben. Nur der genauere Entstehungsort schien noch zweifelhaft; da ich jedoch zufällig kurz vorher die reichen Schätze der Eremitage in St. Petersburg genauer kennen gelernt hatte, so konnte ich bald auf so frappante Analogien mit griechischen Arbeiten aus Südrußland hinweisen, daß nun auch diese Frage im wesentlichen gelöst schien.

Diese Ansicht fand rasch Billigung in kompetenten Kreisen, und ich hoffe sie jetzt durch die folgenden Ausführungen vollständig zu beweisen. Der griechische Ursprung ist mir dabei, wie schon bemerkt, nicht eine Hypothese, sondern eine einfache Tatsache, die ich Fachgenossen nicht zu beweisen brauche, da sie bei sorgfältiger Prüfung keinem derselben zweifelhaft sein wird.

Der Eindruck des Fremdartigen, den unser nordischer Fund indess beim ersten Anblicke unstreitig hervorruft und den ich noch vor kurzem auch an einem großen Kenner des Auslandes beobachten konnte, der erst ebenfalls auf spätorientalische Kunst riet, jener Eindruck pflegt, wie ich mehrfach erfahren habe, bei näherem Studium zu verschwinden und der Anerkennung altgriechischen Ursprunges Platz zu machen. 12

Bevor ich jedoch zu den einzelnen Nachweisen übergehe, glaube ich, nicht der engeren klassischen, sondern der weiteren Fachgenossen wegen, auf jene anderen Hypothesen über den Ursprung des Fundes kurz eingehen zu müssen.

Am wenigsten entfernt sich von dem nach unserer Ansicht Richtigen die Annahme altetruskischen Ursprungs, insofern sie den altertümlichen Charakter anerkennt und insofern die altetruskische Kunst allerdings gerade derjenigen Gruppe der altgriechischen, der unser Fund angehört, besonders nahe steht. Dennoch erweist gleich die tiefgreifende Verschiedenheit im Stile der Tierfiguren die Unmöglichkeit jener Annahme; man versuche nur altetruskische Parallelen z. B. aus den Publikationen Micali's oder dem Museo Gregoriano neben unseren Fund zu legen, um sich zu überzeugen. Es kommt dazu, daß für keine der Formen der Gegenstände je Parallelen in Etrurien gefunden werden, ja daß auch eine so massenhafte Verwendung des Goldes dort überhaupt ohne Beispiel wäre, wo dies Material nur in feinerer Verarbeitnng und relativ geringeren Quantitäten erscheint.

Die Hypothese nordischer Entstehung unter früh- oder spätrömischem Einflusse mag für diejenigen Forscher der nordischen prähistorischen Altertümer, die der Kenntnis der klassischen Kunst fern stehen, etwas Wahrscheinliches haben. Sie ist indess schon deshalb unmöglich, weil überall, nicht nur in Auswahl Typik und Stil der Figuren, sondern überhaupt nur altgriechische, von den römischen völlig verschiedene Elemente vorhanden sind; wie denn, um von hundert Dingen eines zu nennen, der Triton gleich von der Brust in den Fischleib übergeht, was nur die archaische, niemals die spätere oder gar die römische Kunst tat, die vielmehr immer den ganzen Oberkörper menschlich bildet. Noch weniger kann aber natürlich von einem nordischen Barbarisieren jener fingierten römischen Motive die Rede sein. Wir besitzen übrigens genug solcher im keltischen und germanischen Gebiete gemachten barbarisch-römischen Werke, um Vergleiche anstellen zu können. Herr Dr. Jentsch verweist in einer kurzen Notiz in der Zeitschr. für Ethnologie 1882, S. 530 als Analoga für unsern Fisch auf die bei Undset, Auftreten des Eisens S. 271, 1 (Funde aus Mecklenburg), 426 (Kessel aus Fünen), 461. 467 (die großen dänischen Moorfunde) genannten Funde. Der Vergleich

mit denselben läßt indess die größte Verschiedenheit erkennen; die Ähnlichkeit dieser barbarischen Dinge besteht hauptsächlich darin, daß zufällig auch Wildschweine darauf vorkommen; aber wie anders sind gerade diese.

Bei dem so ausgeprägten Stile der bildlichen Darstellungen unseres Fundes ist es natürlich leicht, alle ungehörigen Vergleiche, die sich auf diese, die figürliche Seite beziehen, zurückzuweisen. Geben wir jedoch einen Augenblick zu, 13 daß man sich bei den Vergleichen auf die ornamentale und technische Seite beschränken dürfe, so können allerdings einige entfernte Analogien auch mit nordischen Funden aufgestellt werden. So hat denn Bastian, im Eingange eines Aufsatzes mit weiten ethnographischen Ausblicken,[1] aus dem Berliner Museum prähistorischer Altertümer einige Goldsachen zusammengestellt, die einige allgemeine technische Eigenschaften mit unserem Funde gemeinsam haben. Auch sollen sie nach Bastian's Absicht nur als ganz ungefähre Parallelen dienen. Die am meisten als solche zu betrachtenden Dinge sind teils römische oder spätgriechische Importgegenstände (wie das Gehänge aus Arnswalde II, 327 mit Email) oder sind solchen nachgebildet (wie IV, S. 3 mit aufgesetzten Spiralen; II, 5742 mit aufgelötetem Draht und Email, beide aus Ungarn). Ferner ist unter den von Bastian genannten Gegenständen einer (II, 3817 aus Buskow bei Ruppin), der zu einer eigenen nordischen Gruppe von Goldgegenständen gehört, die sich an die klassische anschließt, doch besondere Typen entwickelt hat. Die von dieser Gruppe bevorzugten technischen Motive sind einigen an unserem Funde zu bemerkenden in der Tat aufs nächste verwandt. Die Kette jenes Objekts der Berliner Sammlung ist unserer Kette sehr ähnlich; freilich weist gleich ihr Schlußglied auf völlig verschiedenen Geschmack. An ihr befindet sich ferner eine Bommel, die genau denen entspricht, die in Dänemark, auch Norwegen oft gefunden werden und die Sophus Müller als in das ältere Eisenalter des Nordens, also etwa in das erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung gehörig erwiesen hat.[2] Die Form selbst ist aus einer spätern griechisch-römischen hervorgegangen und widerspricht dem Stile unseres Fundes; wohl aber ähnelt dem letzteren die Technik und Art der Verzierung mit aufgelöteten kleinen Punkten, die gern zu einem Dreieck geordnet werden, mit kleinen Drahtspiralen sowie gekerbten und geflochtenen Drahtstreifen. Doch ist dies eben eine von der klassischen Kunst herübergenommene Technik, die in den Jahrhunderten n. Chr. im Norden vielfach auftritt. So findet man z. B. noch an den Ösen der nordischen Goldbrakteaten zuweilen jene kleinen aufgelöteten Spiralen.[3] Eine sehr große Rolle spielen aber

[1] Die er an die Möglichkeit der Herkunft des Fundes vom Schwarzen Meer schließt (Zeitschr. f. Ethnol., Verh. 1883, S. 130).

[2] Siehe Müller in den Aarböger for nordiske Oldkyndighed 1874, S. 366 ff. Fig. 15. Vgl. Mémoires des antiquaires du Nord, nouv. sér., Bornholm Taf. 8, 7. Undset, Auftreten des Eisens S. 490 und 491 Fig. 194.

[3] Z. B. Aarböger for nord. Oldk. 1870 Taf. 21, 1. Berlin, Kgl. Mus., vaterl. Abt. II 6404.

bekanntlich jene aufgesetzten, meist zu einem Dreieck verbundenen Pünktchen, kleinen Spiralen und zopfförmigen Drähte in jenen späten sog. Hacksilberfunden unseres Nordens, sowie in gewissen, weniger bekannten Silbersachen aus dem östlichen Rußland (Perm),[1] wohin jene Technik aus dem Süden kam, wo sie längst heimisch war.

Mehr als auf solche weit verbreiteten technischen Motive könnten nordische Forscher vielleicht auf einige andere ungefähre Analogien geben, die sich aus den großen dänischen Moorfunden der älteren Eisenzeit nachweisen lassen. Am Bronzebeschlag der Holzscheide eines Schwertes des Thorsberger Fundes[2] befindet sich das schleifenartige, dem Umriß eines Kornes oder Blättchens ähnliche Ornament wie an unserer Dolchscheide (Taf. III, 2 [20, 2]; freilich ist gleich die nächste Umgebung desselben durchaus verschieden und eine mächtige Kluft öffnet sich gar, wenn man die Tierfiguren dieses Fundes betrachtet. Und doch bietet gerade ein Gerät mit solchen barbarischen Tierfiguren desselben Fundes[3] durch seine gesamte Form wieder eine gewisse Analogie mit unserer Taf. II, 1 [19, 1]. Es ist eine kreisrunde Brustplatte, verziert mit einem großen Kreise in der Mitte, der von vier kleineren umgeben wird. Ähnlich ist ein Stück des Vimoser Fundes.[4] Freilich ist hier der mittlere Kreis immer viel größer, während er bei unserer Platte der kleinste ist, und die Dekoration ist vollends eine total verschiedene; dennoch möchte ich selbst nicht jede Möglichkeit einer Beziehung der berührten Erscheinungen abstreiten; vielleicht werden sich noch einmal die Bindeglieder finden, die von Südosten nach Norden gehen.[5] Jedenfalls aber ist klar, daß solche versprengten Analogien bei übrigens absoluter Verschiedenheit uns zur Bestimmung unseres Fundes nichts helfen können.

Zu den nordischen Tierornamenten aber, die wir durch Sophus Müller's bekanntes treffliches Buch erst recht haben verstehen lernen, lassen sich unsere Dinge nicht in die loseste Beziehung bringen.

Die Hypothese barbarischen Ursprungs in den Donauländern unter griechischem Einflusse ferner beruht zunächst ebenfalls auf der Annahme, daß der Kunstcharakter unseres Fundes überhaupt etwas Barbarisches habe; der Eindruck des Fremdartigen und Ungriechischen, den die Formen der Geräte und Zierstücke machen, wird hierbei, in leicht erklärlicher Weise, auf den künstlerischen Cha-

[1] Aspelin, Antiqu. du Nord finno-ougr. S. 159 ff.

[2] Engelhardt, Thorsbjerg Moosefund, 1863, Taf. 10, 31. Der Fund wird von Undset, Auftreten des Eisens S. 458 in das 3. Jahrh. n. Chr. ungefähr gesetzt.

[3] Ebenda Taf. 7, 1.

[4] Engelhardt, Vimose Fundet, Taf. 4, 3. Ein großer Kreis von sechs kleineren umgeben, als Fibelschmuck, s. Mém. des ant. du Nord., n. s., Bornholm, Taf. 14, 1. Auch der Nadelschmuck aus Livland bei Kruse, Necrolivon. Taf. 12, 5 u. a. ist verwandt.

[5] Verwandt mit jenen nordischen Kreisdekorationen sind z. B. die Stücke aus Kertsch, Antiquités du Bosphore Taf. 29, indess wahrscheinlich erst aus dem 3. Jahrh. n. Chr. Vgl. ebenda Taf. 32, 16.

rakter der Ausschmückung selbst übertragen. Daß wir aber hier rein griechischen Kunstcharakter und dort, am deutlichsten in den gewissen griechischen nachgeahmten Münzen Pannoniens, eine entschiedene Barbarei vor uns haben, wird beim Vergleiche schwer zu leugnen sein. Auch einen Goldfund mit Tierdarstellungen aus Ungarn etwa vom Anfang unserer Zeitrechnung[1] mag man vergleichen, um den Gegensatz dieses lokalen Stiles zu erkennen.

15 Endlich der Gedanke an „spätorientalische" Herkunft im allgemeinen verdankt seinen Ursprung wohl nur den in der Tat orientalischen Elementen, die hier wie anderwärts in altgriechischer Kunst Verwendung und Verbreitung gefunden haben. Im speziellen könnte man, von Byzantinischem nicht zu reden, am ehesten an sassanidische Kunst erinnern, die sich vielfach an die spätklassische anschließt, und von der uns gerade Reliefarbeiten in kostbaren Metallen erhalten sind, die besonders im östlichen Rußland gefunden werden;[2] man braucht dieselben jedoch nur näher zu vergleichen, um sich der völligen Verschiedenheit bewußt zu werden.

Schließlich muß ich noch eine wichtige Tatsache betonen. Man könnte nämlich den Fund und damit die Frage nach der Herkunft teilen und das eine Objekt von da, das andere von dort herleiten wollen. Dies verbietet sich jedoch durch die Identität des Materials,[3] des technischen Verfahrens und des Stiles aller Gegenstände.

Und diese Gegenstände sprechen alle eine laute und vernehmliche Sprache; sie sagen uns genau, woher sie stammen. Fern an den Gestaden des schwarzen Meeres wurden sie von griechischer Hand gefertigt, und bestimmt waren sie einst für einen skythischen Großen.

Ich werde Stück für Stück durchgehen; indem uns die Analogien aus den südrussischen Ausgrabungen in wahrer Fülle zuströmen werden, haben wir zugleich Gelegenheit, die Fragen nach der Bedeutung der einzelnen Gegenstände und nach ihrem relativen Alter zu erörtern.

Gleich zu dem Hauptstück unseres Fundes, dem Fische, zu dessen seltsamer Originalität man an und für sich am wenigsten hoffen durfte, Analogien zu finden, zu ihm können wir ein Seitenstück nachweisen, das allein bereits mit unwiderleglicher Bestimmtheit die Herkunft unseres Fundes fixiert. Es ist ein Stück aus jenem großen Kul Oba genannten Tumulus bei Kertsch, der im Jahre 1830 seine bekannten wunderbaren Schätze spendete. Es folgt hier in verkleinerter Abbildung.[4]

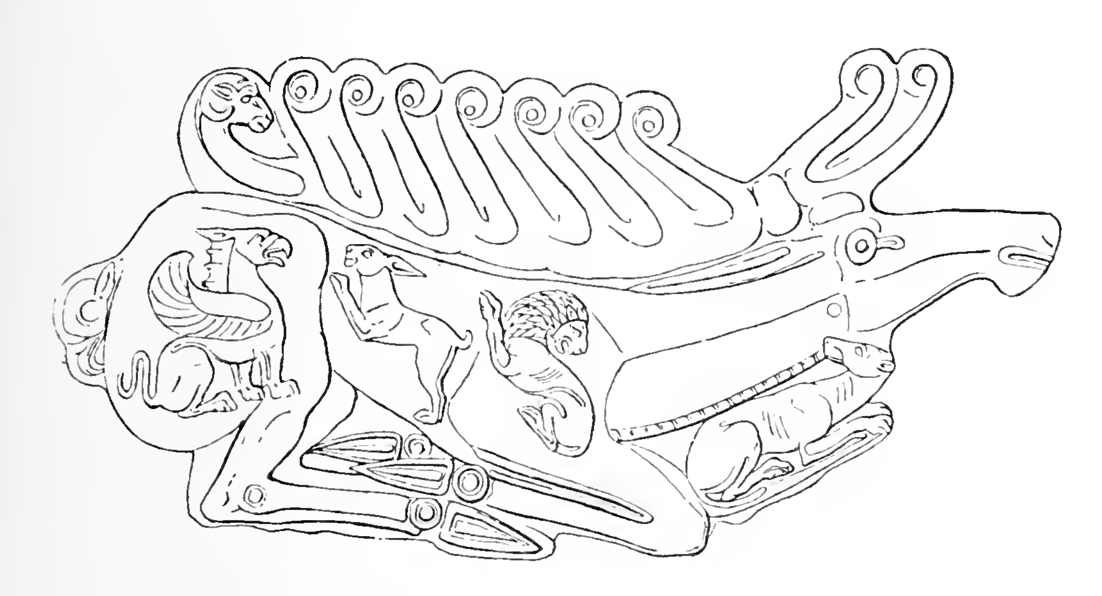
[1] Erdy Janos, Régiségtani Közlemenyek, Búdán 1858, Taf. 5.

[2] Vgl. Stephani, Schlangenfütterung S. 4 ff. Compte rendu 1867 Taf. 3; 1875 Taf. 4, 6; 1878/79 Taf. 7. Mon. d. Inst. III, Taf. 51. Der Goldfund aus dem Banat in Wien (Arneth Taf. 6 ff.).

[3] Das eine oben genannte Objekt (Taf. 1, 2 [18, 2]), das von anderm Golde ist, wird doch durch die Gleichheit der Technik und Ornamentation als zweifellos zugehörig erwiesen.

[4] Nach dem Gipsabgusse neu gezeichet. Vgl. Antiqu. du Bosph. Taf. 26, 1. Friederichs, Bausteine Nr. 704 (Friederichs-Wolters 1338). In Übereinstimmung mit mir nimmt auch Milchhöfer (Arch. Ztg. 1883, S. 264) die beiden Stücke als gleichartig an.

Das Original ist etwas kleiner als unser Fisch. Es besteht aus demselben 16 blassen silberhaltigen Golde wie unser Fund. Es ist ebenfalls eine getriebene starke Platte und stellt einen liegenden Hirsch dar. Das auch hier deutliche Streben, ein dekorativ abgerundetes Ganzes aus dem Tiere zu machen, führte zu der ornamentalen Bildung des Geweihes, das sich eng auf den Rücken auflegt. Die letzte umgebogene Sprosse aber läuft in einen Widderkopf aus, ganz ebenso wie es die Schwanzenden unseres Fisches tun. Ferner fügte der Künstler, um die leere Ecke zwischen Vorderbeinen und Hals zu füllen und das Ganze abzurunden, einen liegenden Hund dort ein. Die leeren Flächen des Körpers aber verzierte er mit Tierfiguren, einem Greif auf dem Hinterschenkel, einem laufenden Hasen und einem Löwen auf dem Bauche.



Daß in beiden Stücken dieselbe und zwar höchst eigentümliche Kunsttradition zu Grunde liegt, ist offenbar. Beide verwenden eine Tierfigur als solche zu ornamentalem Zwecke, bedecken ihre Flächen mit andern Tierfiguren in Relief und lassen sich darbietende spitze Enden in Widderköpfe auslaufen. Beiden ferner ist im wesentlichen derselbe Stil gemeinsam, für den es namentlich charakteristisch ist, daß die Tiere immer nur mit zwei statt mit vier Beinen dargestellt sind; in den Tierfiguren unseres Fundes macht nur der Stier Taf. II, 1 [19, 1], auf dem Hirsche nur der Greif eine Ausnahme von dieser Regel, die wiederum auf eine eigene gemeinsame Tradition von altertümlichem Charakter hinweist. Namentlich in gravierter und getriebener Arbeit von kleinem Umfange scheint diese Vereinfachung früh sich für laufende und liegende Tierfiguren eingebürgert zu haben. Wir finden sie schon in der späteren stilisierten Gruppe der Gattung der sog. Inselsteine; hier kommt auch schon derselbe liegende Löwe mit dem umgewandten Kopfe in demselben Schema vor, wie wir es auf dem Hirsche sehen; eine nähere Parallele für letzteren bietet jedoch eine größere archaische 17 Silbermünze von einer der milesischen Kolonien des Schwarzen Meeres, wo wir

ganz denselben Löwen wiederfinden.[1] Auch sonst treffen wir jene Kunstsitte der zwei- statt vierbeinigen Tiere, namentlich in dem zur altionischen Kunst in Beziehung zu setzenden Kreise,[2] immer aber natürlich nur in altertümlicher Kunst.

Prüfen wir nun die beiden Stücke näher, so werden wir unserem Fisch bei weitem den Vorzug geben. Er ist nicht nur größer und viel reicher verziert, sondern diese Verzierung ist auch ungleich feiner und geschmackvoller. Die Tiere, die sich hier in lebendigen Gruppen und klarer Anordnung entwickeln, sind dort ohne Zusammenhang und willkürlich aufgesetzt, wo eben Raum war. Auch sind die Figuren dort nur in den Hauptumrissen herausgetrieben und entbehren ganz der feinen Ziselierung unseres Fisches.

Was die chronologische Bestimmung betrifft, so müssen wir den Hirsch ohne Zweifel in das fünfte Jahrhundert setzen; dies beweist das auf demselben erhaltene Monogramm mit schrägem Querstrich in dem Alpha, sowie der archaische Typus des Löwen. Daß wir aber nicht zu weit heraufgehen, verbietet der Greif, der zwar noch die aufgebogenen Flügel der alten Zeit, doch bereits den Strahlenkamm im Nacken zeigt, der sich erst im fünften Jahrhundert verbreitet.[3] Wir werden den Hirsch etwa um die Mitte dieses Jahrhunderts oder nur wenig später ansetzen müssen.

Man wird mir entgegnen, der Kul Oba stamme ja anerkanntermaßen aus dem vierten Jahrhundert; doch hier eben ist etwas zu berichtigen. Niemanden, der seinen Inhalt genau studiert, kann es zweifelhaft sein, daß er zum mindesten auf fünfzig Jahre zu verteilen ist, was bei der Anhäufung so riesiger Schätze ja keineswegs auffallen kann. Das Armband des „Königs" mit Eos und Thetis,[4] sowie sein sog. Schild[5] können nicht viel nach der Mitte des fünften Jahrhunderts datiert werden, da sie durchaus strengen Stil zeigen; auch die Bronzehydria mit der sog. Sirene[6] und eine Anzahl der Goldplättchen[7] kann nur dem fünften Jahrhundert angehören. Eine große Zahl der gefundenen Dinge ist ferner etwa um 400 anzusetzen; dahin weisen namentlich die Ohrgehänge mit der Nachbildung des Kopfes der Parthenos von Phidias, sowie die wunderbar schönen Holzzeichnungen in phidiasischem Stile. Manches andere weist jedoch erst in das vierte Jahrhundert als Zeit der Errichtung des Grabes.[8]

[1] Berlin; aus der Sammlung von Prokesch, Kolchis zugeteilt. Der Löwe hat weibliche Zitzen, doch ist die Mähne unverändert. Sehr ähnlich, nur mit einem gehobenen Vorderbein, ist der Löwe von archaischen Silbermünzen der thrakischen Chersones.

[2] Vgl. z. B. die rottonigen Reliefgefäße aus Italien (Arch. Ztg. 1881, S. 41 ff.); die protokorinthischen Väschen (Arch. Ztg. 1883, S. 153 ff. 162); die liegenden Tiere auf den archaischen Reliefs von Thasos (Conze, Reise auf d. thrak. Inseln Taf. 4, 10. 11 S. 8 ff.).

[3] Siehe Furtwängler, Bronzefunde v. Olympia (Abh. d. Berl. Ak.) 1879, S. 53 [ob. S. 379].

[4] Schlecht abg. in den Antiqu. du Bosph. Taf. 13, 3. (Vgl. Arch. Ztg. 1882, S. 350.)

[5] Ebenda Taf. 25.

[6] Ebenda Taf. 44, 7. Vgl. Compte r. 1877, Taf. 3, 4 (Grab vom Ende des 5. Jahrh.).

[7] So Antiqu. du Bosph. Taf. 20, 1. 2. 3. 12. 13. 15.

[8] Die Antiqu. du Bosph. I, S. XIX erwähnten Thasischen Amphoren würden vielleicht noch eine genauere Datierung ermöglichen.

Der Hirsch stammt nicht aus dem Hauptgrabe des Kul Oba, sondern aus einem unter dem Pflaster desselben verborgen gewesenen Einzelgrabe, in dem man das des Vaters oder Ahns des Fürsten der Hauptkammer vermutet hat. Da die Gegenstände desselben zum Teil jedoch ebenfalls ganz freien Stil tragen und das Grab noch älter ist als die übrigen, so ist jener Umstand zur Datierung nicht zu verwerten.

Leider ist jenes verborgene Einzelgrab bekanntlich in der Nacht vom 24. September 1830 von einer goldgierigen Bande ausgeplündert worden. Der Hirsch befand sich unter den geraubten Stücken, was besonders zu beklagen ist, da dadurch die Anhaltspunkte, die für seine ursprüngliche Bestimmung und damit indirekt natürlich auch für die unseres Fisches in den Umständen der Auffindung sicher vorhanden waren, unwiederbringlich verloren sind. Dennoch können wir aus dem uns erhaltenen Berichte über das Grab[1] einige wichtige Schlüsse tun. Er genügt, die auch an und für sich schon unwahrscheinliche Vermutung Stephanis,[2] der Hirsch möge von einem Sattel[3] herrühren, zu widerlegen; denn jenes Grab war ein enges Einzelgrab mit nur einer männlichen Leiche, ohne Roß und Sattel. Der Bestattete war ein Krieger, wie die vielen Pfeilspitzen und eisernen Lanzenspitzen, die erwähnt werden, beweisen. Der Hirsch war also ziemlich sicher der Schmuck einer kostbaren Waffe. Nach den Analogien der südrussischen Funde sind aber dann nur zwei Möglichkeiten denkbar. Entweder war er Zierde des Goryts (des Bogenbehälters) oder des Prachtschildes. Freilich spricht der Bericht bereits von Fragmenten eines Köcherbeschlags, doch versteht er darunter solche von einem Schwertscheidenbeschlag, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht.[4] Doch aus andern Gründen ist mir jene erstere Annahme unwahrscheinlich. Die Größe würde zwar ungefähr passen, zur Not auch bei dem Fische, wenn man ihn der Länge nach auf den Goryt legte,[5] nicht aber die Form, welche sich in keiner Weise an die eines Goryts oder Köchers anschmiegen würde: um als bloßes Zierstück zu dienen, wären der Fisch wie der Hirsch auf einem Goryt offenbar viel zu groß; um aber als deckende Inkrustation eines solchen zu fungieren, wären sie vollends ungeeignet; abgesehen von der Form sind sie dazu auch viel zu dick und zu stark gewölbt. Wir werden durch diese Eigenschaften vielmehr zu der Annahme gedrängt, daß unsere Stücke die mittlere vorspringende Zierrate einer größeren glatten Fläche waren und zwar, wegen ihrer Form, einer länglichen Fläche; das heißt die oben aufgestellte zweite Möglichkeit, Schmuck eines Schildes, ist offenbar die allein richtige, auf die wir

19

[1] Der Originalbericht ist abgedruckt in den Antiqu. du Bosph. I, S. XXXIII ff.

[2] Im Texte zu Antiqu. Taf. 26, 1.

[3] Wirkliche Sattelbeschläge aus südrussischen Gräbern s. Recueil d'ant. de la Scythie Taf. 12, 8 (Alexandropol); 39, 11 (Tschertomlyk-Nikopol).

[4] Er hält nämlich den Schwertbeschlag Antiqu. Taf. 26, 2 fälschlich für den des Goryts (vgl. unten S. 32 f. [S. 497]).

[5] Vgl. den einzigen sicher erhaltenen vollständigen Gorytbeschlag Compte rendu 1864, Taf. 4.

von allen Seiten her geführt werden. Die Schilde der Skythen waren von länglicher Form mit abgerundeten Ecken und relativ klein;[1] vielleicht ist uns in der prachtvollen kreisrunden Platte, die neben dem „König“ in der Hauptkammer des Kul Oba lag,[2] der mittlere Buckel eines solchen erhalten. Ungleich besser würde aber zu einem solchen Schilde ein länglicher Schmuck wie unser Hirsch oder Fisch passen. Die sorgfältige und zierliche Ausarbeitung eines solchen Zierstückes dürfte aber bei einem Prachtschilde von, wie schon bemerkt, relativ kleinen Dimensionen keineswegs auffallen. Die obengenannte kreisrunde Platte zeigt übrigens eine Befestigungsart, die der unseres Fisches entspricht, nämlich durch am Rande angebrachte kleine feste Ringe. Über die Rückseite des Hirsches liegen mir leider keine Angaben vor. Die Unterlage wird man sich von Holz mit Leder[3] bezogen denken, das reich bestickt sein mochte.

Ein Fisch als Schildzeichen, namentlich ein Delphin, war bekanntlich etwas in alter Zeit in Griechenland überaus Gewöhnliches; zahlreiche altertümliche Vasen zeigen uns solche Schilde,[4] und von dem Seehelden Odysseus hatte Stesichoros gesungen, daß er einen Delphin als ἐπίσημον des Schildes gehabt (Frg. 69. 70). Daß ein Künstler aber an den Gestaden des Schwarzen Meeres statt des Delphins einmal einen thunfischartigen Fisch wählte, ist gewiß nur natürlich (vgl. unten S. 27 [S. 492]).

Der Künstler, der den Hirsch bildete, war in seiner Wahl durch eine in Südrußland herrschende starke Vorliebe für dieses Tier und einen wahrscheinlich sehr alten und wohl einheimischen, ursprünglich nicht griechischen Typus desselben bedingt. Wir können noch an zahlreichen Resten die charakteristischen Züge dieses Typus und seine weite einstige Verbreitung studieren. Nach demselben wird das Tier liegend dargestellt; es hat ein sehr langes Geweih und fast immer nach vorn herausragende sog. Augensprossen; häufig, und dies besonders in den altertümlichen Stücken, erscheint der Kopf umgewandt, wodurch der Umriß der Figur fast rund wird. Der Typus erscheint bald gepreßt auf kleinen Goldplättchen, bald, und dies besonders häufig, in ausgeschnittenem Relief aus Gold oder endlich als schmückende Endigung irgendeines Gerätes, namentlich des

[1] Die einzige sichere Darstellung des Schildes eines Skythen jener Zeit befindet sich auf dem prachtvollen Gefäßrelief vom Kul Oba, Antiqu. du Bosph. Taf. 33. Die auf den späten Grabreliefs von Kertsch öfter vorkommenden Schilde (z. B. Macpherson, Antiqu. of Kertsch S. 48; Aschik, Bosphore II, S. XVIII; Compte r. 1872, Taf. 9. 10 sind von ovaler gestreckterer Form und wesentlich größer, meist mit kreisrundem Mittelbuckel. Doch zeigt Stassoff (Compte r. 1872, S. 296 ff.), daß die Träger derselben keine Skythen im engeren Sinne sind.

[2] Antiqu. du Bosph. Taf. 25, Text I, S. 172. Vgl. jedoch Compte r. 1877, S. 223.

[3] Schilde der Skythen mit dem Fell des Elennhirsches bezogen: Ael. de nat. anim. 2, 16.

[4] Vgl. z. B. die von O. Jahn im Index des Münchener Vasenkatalogs S. 380 zusammengestellten. Ein Fisch als Schildzeichen auf einer steif schwarzfigurigen Amphora in Neapel (Heydemann Nr. 2705).

bronzenen Pferdegeschirrs. Er kommt sowohl in den griechischen Gräbern von Pantikapaeon und Phanagoria, und zwar schon den ältesten, als in den Skythengräbern am Dnjepr vor; er erscheint weiter im Nordosten im Gouvernement Perm, und ist ohne jede wesentliche Veränderung weit nach Sibirien hinein an die Ufer des Jenisei verbreitet. Er tritt sowohl in altertümlichem als freiem griechischen Stile auf; aber seine rechte Heimat ist jener eigene sythische Stil, der so reichlich in den Königsgräbern am Dnjepr, nicht selten aber auch in den Gräbern von Kertsch und besonders an geringeren Dingen, wie dem Pferdegeschirr, zu Tage tritt.[1]

Doch kehren wir zu unserem Ausgangspunkte zurück. Wir verglichen die beiden von uns nachgewiesenen skythischen Schildzierden, den Hirsch und den Fisch. Wenn wir nun ersteren um die Mitte des fünften Jahrhunderts ansetzen, so muß der letztere wenigstens in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts fallen, da er ohne Zweifel älter ist als jener. Der Stil der Figuren des Fisches ist ungleich strenger und straffer als dort; er zeigt noch echte altertümliche Härte, wo dort schon Flauheit herrscht.

Doch um uns weiter über die chronologische Stellung des Fisches zu vergewissern, gehen wir zum genaueren Studium seines Bildschmuckes über.

Tierkämpfe füllen die obere Reihe. Diese aber sind nicht willkürlich ersonnen; sie beruhen auf alter Typik. Ja der Löwe, der dem Hirsch in den Nacken fällt, gehört zu den ältesten Typen, denen wir in Griechenland überhaupt begegnen.[2] Seine Heimat ist in Vorderasien, wo ihm ursprünglich eine religiöse Bedeutung innewohnte, indem der Löwe die Mächte des Todes symbolisierte, eine Bedeutung, die in semitischem Kreise im Bewußtsein blieb, während die griechischen Künstler sich der Gruppe nur als eines lebendigen künstlerischen Motives bedienten. Doch hatte die Verbreitung des Typus gewisse Grenzen, die sich wenigstens in vorrömischer und besonders der altgriechischen Zeit deutlich verfolgen lassen. Er tritt uns zunächst entgegen in der mit den Gräbern Mykenäs gleichzeitigen Gattung der sog. Inselsteine und auch die Ilias kennt ihn bereits (11, 475 ff.). Dann aber finden wir ihn vor allem an den Orten, wo orientalischer Einfluß zumeist wirksam war; also in Cypern, Cilicien,[3] Lykien[4]

21

---

[1] Von publizierten Exemplaren nenne ich: aus griech. Gräbern des 5. Jahrhunderts Compte rendu 1876, Taf. 3, 18; 1877, Taf. 3, 24 und S. 240. 1880, Taf. 4, 12. Antiqu. du Bosph. Taf. 22, 17. Aus dem Tumulus von Alexandropol: Rec. d'ant. de la Scyth. Taf. 8, 23; 1, 4. Von Pferdegeschirr Compte r. 1876, S. 125. 135. 136; 1877, S. 13, 4. 5. In einem sibirischen Goldfund kommt der Typus genau so vor wie im Kul Oba (Eremitage, skyth. Saal, Kasten L). Aus Perm Aspelin, Antiqu. finno-ougr. Nr. 313. 314. 315; von Minussinsk in Sibirien, ebenda Nr. 307.

[2] Vgl. hierüber und für das folgende vor allem H. Usener, De Iliadis carmine quodam Phocaico. Bonnae 1875.

[3] Nachweise aus Münzen s. bei Usener a. a. O. S. 21 ff.

[4] Fries von der Akropolis in Xanthos, archaisch, im British Museum (Löwe und Reh).

und die ganze kleinasiatische Küste[1] herauf. Besonders bemächtigte sich die altionische Kunst des Typus; aber man blieb nicht bei dem überlieferten, der Gruppe des Löwen mit dem Hirsche oder dem Stiere — denn letzterer tauscht oft mit dem ersteren —, man erfand auch einige Variationen dazu; statt des Hirsches tritt ein Reh ein; statt des Löwen ein Panther; oder beide arbeiten gemeinsam; ferner wird auch der Eber in den Kreis eingeführt und entweder vom Panther oder Löwen zerfleischt; und statt der letzteren oder gemeinsam mit ihnen tritt auch der Greif ein.

Den geradezu unzähligen Darstellungen wilder Tiere auf den korinthischen Vasen sind die eben geschilderten Kampftypen gleichwohl so gut wie unbekannt. In friedlicher Eintönigkeit sehen wir die Bestien hier in Reihen sich folgen oder gruppenweise einander gegenüberstehen. Auch die altattischen Vasen mit ihren ebenfalls noch zahlreichen Tierfriesen zeigen nur ausnahmsweise jene Typen.[2] Dagegen begegnen wir ihnen häufiger auf den jonisch-chalkidischen Vasen,[3] obwohl hier die wappenhaft gegenübergestellten Tiere am beliebtesten sind. Ferner sind sie häufig auf den Werken aus Italien, die mit den ionischen Kolonien dort in Beziehung gesetzt werden dürfen.[4] Velia, die Kolonie von Phokaea, setzt die Gruppe des Löwen mit dem Hirsche sogar auf die Münzen. Dann aber ist Etrurien eine Hauptstätte für die besprochenen Typen.[5] Die engen Beziehungen aber, welche die etruskische Kunst mit der kleinasiatischen sowohl als der altionischen speziell verbinden, sind uns schon von anderen Seiten hinlänglich bekannt.

Kaum irgendwo jedoch erscheinen jene Tierkampfgruppen, im Verhältnis zu der geringen Menge des Erhaltenen, in dichterer Reihe, als in der Kunst an den Ufern des schwarzen Meeres mit seinen milesischen Kolonien, obwohl uns hier fast nur Werke aus dem Ende des fünften und dem vierten Jahrhundert erhalten sind. Man erinnere sich nur der prachtvollen Stücke aus dem Kul Oba, wo der Hirsch vom Löwen oder vom Panther und Löwen, der Eber vom Löwen, der Hirsch vom Greifen zerfleischt wird,[6] oder an die noch schöneren aus dem Tumulus bei Nikopol, wo der Edelhirsch dem Greifen oder dem Löwen und Panther erliegt.[7]

[1] Vgl. namentlich den Fries von Assos (Löwe mit Hirsch, Reh, Stier).

[2] Z. B. die Françoisvase; der Dreifuß Arch. Ztg. 1881, Taf. 3; die Kanne des Cholchos (Gerhard, Auserles. Vas. Taf. 122 [Berlin 1732]); als Schildzeichen bei Athena (Mon. d. Inst. I, 21; X, 48n) und sonst (ebenda VIII, 41).

[3] Z. B. Kopenhagen Nr. 115. Amphora in Paris (Reh von drei Panthern zerfleischt [Pottier, Vases du Louvre II, E 799]) u. a.

[4] Dahin gehören die rottonigen Reliefgefäße (Arch. Ztg. 1881, S. 41; Furtwängler, Berliner Vasenk. Nr. 1638): ferner z. B. die Vase Micali, Storia Taf. 95; 98, 1 (= Berl. Vasenkatalog Nr. 1885). Die „affektierte" Amphora Mus. gregor. II, 31, 2. Die Lampe von Cortona (Mon. d. Inst. III, 42). Archaische, sizilische Tonreliefs (Palermo).

[5] Besonders häufig und schön auf den Scarabäen (z. B. Micali, Storia 117, 6. 7. 8).

[6] Antiqu. du Bosph. Taf. 34, 1. 2. 3. 4; 13, 2; 26, 2.

[7] Compte rendu 1864, Taf. 3, 3; 4; 5, 1. 3. Rec. d'ant. de la Scythie Taf. 30, 11: Vgl. ferner den schönen Ring Compte r. 1876, Taf. 3, 34 (S. 128); das barbarisierende Relief 1877 Taf. 2, 6. Aus dem Tumulus von Alexandropol: Recueil d'ant. de la Scythie Taf. 15.

An den Anfang dieser Reihe stellt sich nun unser Denkmal; in archaischer Einfachheit, nicht ohne etwas Steifheit zeigt es zunächst die bekannte Gruppe von Hirsch und Löwe. An ersterem bemerken wir die nach vorn gebogene Augensprosse, wie an dem oben besprochenen skythischen Hirschtypus. Der gefleckte Panther, der den Eber anfällt, ist nach der bekannten Sitte der gesamten archaisch-griechischen Kunst mit dem Gesichte von vorne dargestellt. Der furchtsame Hase in der Mitte oben ist eine wirksame Folie für die grimmigen Kampfgruppen darunter. Die Einfügung eines scheuen Hasen in andere figürliche Darstellungen finden wir auch anderwärts gelegentlich in archaischer Kunst;[1] die korinthischen Vasenmaler lassen in ähnlichem Sinne gerne eine neugierige Eidechse quer über das Bild laufen. Der Hase gehört übrigens zu den in der Kunst am Pontos beliebten Tieren. Ich erinnere an den Hirsch vom Kul Oba (S. 16 [S. 481]), an Goldplättchen älteren Stiles mit dem laufenden und sitzenden Hasen u. a.[2] Auf unserer Taf. II, 1 [19, 1] ferner sehen wir den vom Hunde gejagten Hasen, bekanntlich einen Lieblingstypus der ältesten griechischen Kunst.[3]

Die beiden Gruppen von Löwe und Hirsch, Panther und Eber wiederholen sich auf den beiden andern Hauptstücken unseres Fundes, nur mit dem Unterschiede, daß diese Tiere einen Moment vorher, vor ihrem blutigen Zusammentreffen geschildert sind. Auf Taf. III, 1 [20, 1] läuft der Löwe hinter dem Hirsch, der Panther hinter dem Eber her. Lebendiger ist Taf. II, 1 [19, 1], indem der Löwe mit wildem Sprunge von hinten den Hirsch zu überfallen droht; doch der Eber als kampflustiges Tier rennt hier von vorne gegen den anspringenden Panther an. Ebenso weicht der mutige Stier nicht vor dem Löwen zurück; er stürmt mit gesenktem Horne gegen den im Ansprunge liegenden Feind. Ganz so ist das typische Verhältnis dieser Tiere auch in den alten äsopischen Fabeln, wo der arme Hirsch immer flieht und bewältigt wird, während Stier und Eber ebenbürtige Gegner des Löwen sind.[4]

Wir schließen hier gleich die Betrachtung der andern Tiergestalten auf der Brustplatte Taf. II, 1 [19, 1] an. Die gefleckten Panther sehen wir hier noch einmal und zwar in zwei kampflustigen Paaren einander gegenüber. Zu den im Kreise der archaischen Tierfriese ganz regelmäßigen Wesen gehören auch die auf altkorinthischen Vasen zum Beispiel unzählige Male in Gesellschaft von Panthern und Löwen auftretenden Widder, die wir hier als Paar einander 23

[1] Z. B. in der Europedarstellung der archaischen Vase einer in Caere gefundenen Gattung, deren Herkunft noch unbekannt ist, doch wahrscheinlich in einer der ionischen Kolonien in Italien zu suchen ist (Mon. d. Inst. VI. VII, 77). In der korinthischen Amphiaraosdarstellung Mon. d. Inst. X, 4. 5. [Berlin 1655.]

[2] Antiqu. du Bosph. Taf. 20, 15. Compte r. 1864, Taf. 5, 9; 1869, Taf. 1, 13 (noch aus dem 5. Jahrh.). Hase von Hund verfolgt Antiqu. Taf. 80, 10; von Skythen zu Pferd gejagt Rec. d'ant. Taf. 13, 10. Antiqu. Taf. 20, 9.

[3] Vgl. Arch. Ztg. 1881, S. 33 ff.; 1883, S. 155.

[4] Vgl. Usener, De Iliadis carm. quod. Phoc. S. 6.

gegenüber gelagert finden. Eine seltenere Gruppe ist aber die letzte noch übrige; zwar der Steinbock wird von der archaisch-griechischen Kunst sehr gerne dargestellt, obwohl auch seine Verbreitung gewisse Grenzen hat; er ist überaus beliebt in der ältesten sog. mykenischen Periode und den „Inselsteinen", dann speziell auf Kreta, ferner auf Rhodos, sowie in Korinth auf den Vasen, wo er gewöhnlich dem Panther gegenübersteht; er erscheint auf den kleinasiatischen Elektronmünzen[1] und endlich wieder am Pontos, wo wir ihn gerade unter den ältesten Sachen mehrfach treffen.[2] Ein ganz seltenes Tier aber ist der Schakal, dem Steinbock gegenüber; er ist mir aus Kunstwerken gegenwärtig überhaupt nicht erinnerlich; doch ist es bekanntlich ein in Rumelien und Südrußland nicht seltenes Tier, so daß es den Künstlern am Pontos sich leicht als Gegenstand darbieten konnte. Auch die homerischen Gedichte scheinen ihn zu kennen.

Auf zwei Details in der Bildung dieser Tiere lohnt es kurz hinzuweisen. An dem Stiere nämlich beobachten wir die Eigentümlichkeit, daß nur eines und zwar ein kurzes Horn dargestellt ist; es ist dies eine konventionelle Vereinfachung, die wir in der archaischen Kunst überall in den Flächendarstellungen des Stieres wiederfinden und die übrigens auch in der assyrischen Kunst herrschte. Besonders nahe verwandt ist unser Stier in seiner Bildung mit dem auf kleinasiatischen archaischen Elektronmünzen und den kleinen pontischen Silbermünzen, die Kolchis zugeteilt werden.[3] Die andere Eigentümlichkeit läßt sich enger begrenzen; es ist der kleine sorgfältige Ausschnitt, den die Borstenmähne des Ebers (Taf. II, 1 [19, 1] und III, 1 [20, 1]) in der Mitte zeigt, der zwar einem Dünnerwerden der Borsten an dieser Stelle in der Natur entspricht, doch hier zu einem bestimmten stilistisch-konventionellen Ausdrucke erhoben ist, den wir auch keineswegs überall wiederfinden. Weder die korinthische noch altattische noch etruskische[4] Kunst scheint ihn anzuwenden, wohl aber sehen wir ihn auf 24 archaischen Silbermünzen Lykiens, auf kleinasiatischen Elektronstateren, in Cypern[5] und endlich in Südrußland auf einem schönen Ringe strengeren Stiles;[6] auch auf archaischen Gemmen unbekannter Provenienz.[7]

[1] Numism. chronicle n. s. XVII, Taf. 6. 11.

[2] Besonders schön der geflügelte Steinbock am Ende des Trinkhorns Compte r. 1877, Taf. 1, 5. Ferner 1876, Taf. 3, 19. Als Krönung auf einem Bronzebecken lokal skythischer Form: Rec. d'ant. de la Sc. S. 112 (Tschertomlyk-Nikopol). Vgl. dazu die ähnlichen aus Perm und Sibirien bei Aspelin, Antiqu. finno-ougr. Nr. 305. 306. 308. 227.

[3] Siehe Compte r. 1876, S. 138 f.

[4] Wenigstens die schönen altetruskischen Silbermünzen mit dem Eber zeigen ihn nicht (vgl. Mionnet, Suppl. I. S. 200. Micali, Storia 115, 21).

[5] Cesnola-Stern, Cypern Taf. 18. Sarkophag.

[6] Compte r. 1876, Taf. 3, 33 (S. 128) aus einem Grabe in der Gegend des Kuban, das ans Ende des 5. Jahrhunderts zu setzen ist.

[7] Cades, Gr. Abdrucksamml. 49, 213—216; 50, 364. 365. Vgl. auch die Caeretaner Vase von der oben genannten Gattung Mon. d. Inst. VIII, 17, wo der Ausschnitt indess nicht ganz heruntergeht.

Wir fahren fort in der Betrachtung der Tiere auf unserem Fische. Der fliegende Raubvogel, der links am Ende gebildet ist, soll offenbar ein Adler sein, obwohl er nicht ganz der Natur entspricht. Sicher jedoch ist, daß wir in ihm wieder einen ganz bestimmten archaisch-griechischen Typus vor uns haben. Echt altertümlich naiv ist nämlich die Art, wie das Fliegen mit Umgehung der perspektivischen Schwierigkeiten dargestellt ist und die Gestalt benutzt wird, den Raum zu füllen. Der Körper des Vogels ist genau ins Profil gestellt und wie an den übrigen Tieren so auch hier nur ein Bein zu sehen; die Flügel sind nun aber so gestellt, als ob der Vogel von oben gesehen würde, und dasselbe ist mit dem Schwanze der Fall. Auf archaischen Werken finden wir diesen Typus oft. Als besonders genau übereinstimmend nenne ich den Adler auf altchalkidischen Vasen,[1] die eine besondere Vorliebe gerade für diesen Typus haben, ferner den Adler des Prometheus auf einer Schale jener alten [früher] Kyrene oder Kreta zugeschriebenen sog. Arkesilasgattung;[2] auch ein Tonrelief wahrscheinlich altionischer Kunst[3] und die Malerei eines alten Sarkophages von Klazomenae[4] ist hervorzuheben. Auf archaischen Münzen ist der Typus nicht selten; namentlich zeigen ihn die Kyzikener so; ferner archaische Silbermünzen von Chalkis (mit Schlange), von Lyttos auf Kreta, die ältesten von Elis; solche von Kroton u. a. Auch kann man an diesen Münzreihen beobachten, wie der Typus im freieren Stile sich umbildet und einer natürlicheren Stellung der Flügel weicht. Aus dem Gebiete des Pontos erinnert man sich zunächst der Münzen von Olbia, wo der Seeadler Tunfische fangend dargestellt zu werden pflegt; dieselben gehören zwar nicht mehr archaischer Zeit an, zeigen jedoch noch unseren alten Typus, nur etwas gemildert und freier. Auch Istros und Sinope prägten den ἁλιάετος, der den Tunfisch fängt, auf ihre Münzen (freien Stiles). Gewiß dürfen wir auch auf unserem Bildwerke den Vogel als Seeadler auffassen, der über dem Wasser hinschwebt, um auf die Fische Jagd zu machen, die friedlich im unteren Friese ihrem Triton nachschwimmen; so gewinnen wir Leben und Zusammenhang auch an dieser Stelle. Doch auch als Einzelfigur ist der fliegende Adler in der Kunst am Bosporus heimisch; in etwas rohen, gepreßten Goldplättchen finden wir den obigen Typus als Gewandschmuck in Gräbern des fünften Jahrhunderts;[5] öfter im vierten Jahrhundert, doch etwas variiert, nämlich von 25

[1] Mon. d. Inst. I, 51 (Schildzeichen). Gerhard, Auserles. Vas. Taf. 105/106. 190/191. 322. 323.

[2] Arch. Zeitung. 1881, Taf. 12, 3. Relativ selten und weniger charakteristisch auf attischen Vasen; ein schönes und altes Beispiel jedoch ist in Berlin (Furtwängler, Vasenkat. 1683).

[3] Gazette arch. 1883, Taf. 49; die beiden Flügel wie von oben gesehen, der Körper Profil, der Schwanz palmettenartig; sehr altertümlich. Vgl. auch Tonreliefs aus Sizilien in Palermo (Viergespanne.)

[4] Journ. of hellen. stud. 1883, Taf. 31.

[5] Compte r. 1877, Taf. 3, 14; 30 (ebenso, doch mit Kranz in den Krallen).

oben oder unten gesehen, wodurch die ausgebreiteten Flügel ihr Auffälliges verlieren.[1]

Lenken wir jetzt unsere Aufmerksamkeit auf die Szene im kühlen Meeresgrunde, die unser Künstler, gewiß passend, zum Schmucke des unteren Teiles des Fisches benützt hat. Wie der Hirt vor seiner Herde so zieht hier der fischschwänzige Dämon vor den lustig schwimmenden Fischen einher. In ähnlichem Sinne schilderten die Dichter seit der Odyssee, wie Proteus, der die Tiere des Meeres weidet, aus der Tiefe taucht und um Mittag im Kreise seiner Robben sich zum Schlafe legt. Daß die Gestalt unseres Fischdämons eine rein archaische ist, die in der entwickelten Kunst völlig verschwindet, haben wir schon oben (S. 12 [S. 477]) gelegentlich bemerkt. Unmittelbar unter der Brust, die bis auf die große Brustwarze durch feine Strichelchen als behaart bezeichnet ist, beginnt der geschuppte Fischleib; die Bewegung der Arme ist noch sehr ungeschickt, der Kopf im Verhältnisse viel zu groß; Haare und Bart überaus lang; die Nase weit vorspringend, das Auge oval und natürlich wie immer in archaischer Kunst von vorne dargestellt; das Ohr in der üblichen schematischen Form, die wir namentlich von den altertümlichen Vasen als typisch kennen.

Die Figur dieses Dämons ist indess nicht sehr häufig in der archaischen Kunst und ihr Vorkommen läßt wohl eine bestimmtere Begrenzung zu. Der fischleibige Typus selbst ist orientalischer Herkunft und durch Kleinasien wie durch die Phöniker scheint er den Griechen überliefert worden zu sein.[2] Doch an eigenen mythologischen Vorstellungen von im Meeresgrunde hausenden Dämonen fehlte es den Griechen nicht; sie hatten, an verschiedenen Orten entstanden und lokalisiert, ihren Nereus und Proteus und Glaukos und Phorkys und Triton und den Halios Geron, den Seegreis, mit welchem allgemeinen Namen sich einige begnügten; derselbe drückt die gemeinsame Eigenschaft dieser Dämonen aus; es sind Greise der See, voll Weisheit, Vergangenheit und Zukunft durchschauend, in den Tiefen des Meeres weilend, mächtig, aber schwer zugänglich selbst den Helden. Der fischleibige Typus bot sich für all diese Dämonen passend dar. Schon die älteste Kunst läßt Herakles mit einem derselben ringen;[3] ein altes 26 argivisches Relief gibt dem Dämon den Namen Halios Geron;[4] die Attiker späterhin nannten ihn Triton. Ohne ihm einen bestimmten Namen geben zu können, finden wir dann den Fischdämon, und zwar ganz in der Gestalt wie auf unserem

[1] Compte r. 1872, Taf. 3, 7. 8 (S. 163). Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 8, 22. 14 (S. 12; Tum. von Alexandropol). Schöne Silberplatte Compte r. 1876, Taf. 4, 1 (S. 120).

[2] Vgl. Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 98 [oben S. 414].

[3] Sog. Inselstein: Revue arch. 1874, II Taf. 12, 1. Vgl. Milchhöfer, Anfänge d. griech. Kunst, S. 84. Fries von Assos (die neuerdings versuchte Datierung des Tempels in das 5. Jahrhundert halte ich für unmöglich).

[4] Siehe Furtwängler a. a. O. S. 92. 96 ff. [oben S. 410. 413 ff.]. Ausgrab. v. Olymp. IV, Taf. 25 B nebst Text [Olympia IV, 699].

Bildwerke, vereinzelt auf altkorinthischen Vasen,[1] ungleich häufiger auf solchen, die auf ionischen Ursprung weisen,[2] recht oft auch in archaisch-etruskischer Kunst,[3] wogegen er in der altattischen außer in jenem Kampftypus mit Herakles nicht vorkommt; er erscheint ferner in der ionisch-kleinasiatischen Kunst[4] und namentlich wichtig ist uns, daß er auch auf den archaischen Elektronmünzen von Kyzikos nicht fehlt.[5] Auf dieser Denkmälergruppe hat er die nächste Verwandtschaft mit dem unseres Fundes. Auf allen angeführten Monumenten erhebt er fast immer die eine Hand hoch und hält darin entweder einen Fisch oder einen Kranz oder kreisförmige Binde gefaßt; auch die einmalige Windung des Fischkörpers ist typisch. In den bosporanischen Kunstwerken ist er bis jetzt noch nicht zu Tage gekommen; dafür wissen wir, daß am Eingange des Pontos, in Byzanz, der Halios Geron in jener fischleibigen Gestalt eines eigenen Kultes sich erfreute,[6] der aus der Mutterstadt Megara stammte und den die megarischen Kolonisten als Schutzgott mit sich verbreitet zu haben scheinen. Neben der übermächtigen milesischen Kolonisation war aber die megarische bekanntlich die wichtigste an den Küsten von Propontis und Pontos. Von Megara ging Heraclea Pontica an der Südküste aus und von da Chersonesos auf der taurischen

---

[1] Alabastron in Berlin (Furtwängler, Katalog Nr. 1079), mit Delphin in der Hand.

[2] Amphora in Berlin (Furtwängler Nr. 1676 = Gerhard, Auserles. Vas. Taf. 9), wahrscheinlich aus einer chalkidischen Kolonie in Italien. Amphora bei Gerhard, Auserles. Vas. Taf. 317/318, jetzt beim Marquis of Northampton (wegen ihres ionischen Ursprungs vgl. nur die Silene mit dem eines Klazomenischen Sarkophags (Journal of hell. Stud. 1883, S. 21 Fig. 15). Ferner gepreßte rottonige Reliefgefäße (Berlin, Furtwängler Nr. 1639. Micali, Mon. ined. 34, 3). Großer wohl chalkidischer Bronzehenkel im British Museum (Guide, bronzer. S. 6 [Cat. of Bronzes 576]); prächtiger, ebenfalls wohl chalkidischer Bronzehenkel in der Eremitage zu Petersburg (Bronzes Nr. 174; Replik davon 180), beide mit je zwei „Tritonen", archaisch; auf einem andern derartigen arch. Henkel (im Louvre) haben die zwei Tritone je eine Frau geraubt. Als verderblich erweist sich der Dämon, wenn er an einer Bronzeattache desselben wohl chalkidischen Stils einen kleinen Krieger gefaßt hält (Mus. in Dresden). Im gewöhnlichen Typus, einen Fisch in jeder Hand, auf dem gravierten Fries einer der chalkidischen Bronzeurnen von Capua (im Kunsthandel).

[3] Z. B. Micali, Storia 31, 4. 57, 10. 46, 19.

[4] An einem Throne auf dem „Harpyiendenkmale" von Xanthos. Am amykläischen Throne des Bathykles von Magnesia. Auf altpersischen Silbermünzen, den in der folg. Anm. genannten Kyzikenern sehr ähnlich und fast ganz altgriechischen Stils (Fisch in der Hand).

[5] Mionnet VI, 616, 20; zwei sehr archaische Exemplare in Berlin (Kranz in der Hand); der Typus ist natürlich nicht zu verwechseln mit dem von den Hüften ab schlangenförmigen „Giganten" derselben Kyzikener (Num. chron. n. s. XVI, Taf. 8, 14. 15). Der Fischdämon auch auf den Münzen von Itanos auf Kreta, schon archaisch, doch mit Dreizack nach Fischen stechend; ähnlich in Hierapolis in Syrien (Num. chron. n. s. XVIII, Taf. 6, 5); hier mag phönikischer Einfluß die Wahl des Typus bestimmt haben (Itanos gilt für phönik. Gründung).

[6] Dionys. Byz., De Bosp. navig. S. 20 (ed. Wesch.). Furtwängler, Bronzef. S. 97 [oben S. 414].

27 Halbinsel, letzteres freilich kaum vor dem fünften Jahrhundert. Aus Megara selbst besitzt das Berliner Antiquarium ein reizendes kleines silbernes Diadem[1] mit im Stile der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts gravierter Darstellung unseres Fischdämons, der mit ausgestreckten Armen unter Delphinen weilt, einem Seepferde gegenüber. Indess genügt uns für unsern Zweck der obige Nachweis, daß gerade die alte ionische Kunst unseren Seedämon kennt und gerne darstellt und am Pontos, wo der Fischfang eine solche Rolle spielt, werden ihn die Ionier schwerlich vergessen haben.

Die Fische selbst, auch Seeungeheuer, sind jedenfalls ein sehr beliebter Gegenstand der Kunst in jenen nördlichen Kolonien der Ionier. Besonders wichtige Zeugnisse sind uns hier wieder die bekannten Elektronmünzen von Kyzikos an der Propontis, welche die Fische, und zwar nicht die auch anderwärts häufigen Delphine, sondern wirkliche thunfischartige Fische, die denen unseres Fundes gleichen, zu ihrem immer wiederkehrenden Merkzeichen erkoren haben. Sehr archaische Stücke zeigen nur zwei Fische übereinander; andere einen geflügelten Dämon zwischen zwei Fischen. Aber auch im freien Stile begleitet der Fisch Gestalten aller Art; den Köpfen legt er sich als Abschluß unten an den Hals, wozu Goldplättchen älteren Stiles vom kimmerischen Bosporus nächste Analogien bieten, indem sie ebenso unten an einen mit dem Löwenkopf verbundenen Athenakopf den Fisch setzen oder ihn unter ein greifenartiges Ungeheuer legen.[2] Auch eine Gattung kleiner altertümlicher kleinasiatischer Elektronmünzen mit vertieftem Quadrat stellt einen größeren Fischkopf, umgeben von zwei kleineren Fischen, dar. In Byzanz findet man den Thunfisch unter dem Stier. An die Münzen von Sinope Olbia Istros, welche den Seeadler mit dem Fische zeigen, brauche ich nur zu erinnern; dieselben zeigen indess meist den späteren Stil, der den Thunfisch nicht mehr realistisch gibt, sondern durch eine Delphinschnauze gleichsam idealisieren zu müssen glaubt. Auch der Fischmarken von Olbia,[3] die übrigens auch die delphinartige Bildung zeigen, sei gedacht. Von Kunstwerken aus der Krim nenne ich besonders die schöne Silbervase aus dem Kul Oba mit den Wasservögeln und den vielen realistisch gebildeten Fischen rings;[4] auch den Streif von Fischen, die mit Delphinen gemischt sind, auf dem sog. Schilde von dort.[5] Die Vorliebe für den Fisch war bei dem Künstler unseres Fundes so groß, daß er auch die schmaler werdenden Enden des Gegenstandes Taf. III, 1 [20, 1] mit Fischen füllte, die hier freilich etwas unvermittelt den Raubtieren folgen.

Aus andern Kreisen der archaischen Kunst ist eine Bevorzugung des Fisches zunächst auf den ältest griechischen Gemmen, den sog. Inselsteinen, dann noch

[1] Misc. Inv. 7415.
[2] Compte r. 1877, Taf. 3, 19. Antiqu. du Bosph. Taf. 20, 12. Mon. d. Inst. III,52,22.
[3] Vgl. v. Sallet in seiner Num. Zeitschr. Bd. X, S. 144.
[4] Antiqu. du Bosph. Taf. 35, 5.
[5] Ebenda Taf. 25.

besonders an den altertümlichen Vasen der sog. Arkesilasgattung zu konstatieren, 28
die nicht den Delphin, sondern einen unsern Fischen sehr ähnlichen, zuweilen auch mit recht langer Brustflosse ausgestatteten Fisch allein oder zu mehreren gerne als Verzierung des unteren Abschnitts des Inneren der Schalen gebrauchen.[1]

Die spätere Kunst am Pontos zog statt der realistischen Wasserwesen mehr phantastische Seeungeheuer vor. Namentlich ein gewöhnlich als Seedrache oder Seegreif bezeichnetes Wesen, dessen Vorbild in der Natur wohl die kleinen sog. Seepferdchen waren, wird dort sehr beliebt. In seiner einfacheren Gestalt hat es einen gewundenen Fischleib, einen Tierkopf mit langer Schnauze und eine Stachelmähne;[2] eine dekorativ günstigere Gestalt erhielt es dann durch die Beflügelung,[3] wodurch sein Oberkörper dem Greif sehr ähnlich wird, dem vom fünften Jahrhundert ja ebenfalls die sicher von Seewesen entlehnte Stachelmähne gegeben wird. Dann bekommt jenes Geschöpf auch Vorderbeine vom Greifen und zeigt sich als Raubtier;[4] im lokalen skythischen Stil des vierten Jahrhunderts erscheint es besonders häufig, wird jedoch in dem Streben, die Tierform in Ornament aufzulösen, oft fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt.[5]

Hier ist auch der Ort für eine Bemerkung, die sich manchen wohl schon aufgedrängt haben wird, daß nämlich unter den Tieren unserer Fundstücke dasjenige fehlt, das in der Kunst in Südrußland sonst die Hauptrolle spielt, der Greif. Doch wenn wir die allerdings noch nicht sehr zahlreichen altertümlichen Werke von dort zusammenstellen, so sehen wir, daß hier der Greif relativ viel seltener ist als späterhin. Wahrscheinlich ward die Sage vom Greif, die ihn hinter Skythien lokalisierte und ihn mit den Arimaspen kämpfen läßt, also die Sage, die als Hauptanlaß für die überaus häufigen Darstellungen des Greifs in den südrussischen Denkmälern gelten muß, erst sehr allmählich und erst gegen Ende des fünften Jahrhunderts dort populär. Zu Herodots Zeit scheint sie es noch nicht gewesen zu sein; er kennt die Sage nur aus Aristeas[6] (der sie am Anschlusse an lokale Traditionen von goldhütenden Ungeheuern erfunden haben mag) und ebenso offenbar Aeschylos;[7] die Kunstdarstellungen zeigen die Arimaspen- und Greifenkämpfe frühesten Ende des fünften Jahrhunderts; die attischen, für Skythien arbeitenden Vasenfabriken nehmen diesen Gegenstand erst im vierten 29

[1] Mon. d. Inst. I, 7, 1. Arch. Ztg. 1881, Taf. 13, 6. Micali, Mon. in. 42, 1. Arch. Ztg. 1881, S. 218, 15A.

[2] Compte r. 1859, Taf. 3, 5, Ring (Anf. 4. Jahrh.) Antiqu. du Bosph. Taf. 2, 3 im Ornament. Auf Silbermünzen von Itanos und Cumae ebenso.

[3] Antiqu. du Bosph. Taf. 20, 14, sehr schön, der Kopf fehlt leider (Kul Oba).

[4] Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 12, 6 (Alexandropol). Compte r. 1865, Taf. 3, 32. Rec. d'ant. de la Sc. 8, 9. 15, 6. 13, 2. 24, 1. 2. 25, 3—4.

[5] Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 30, 15 (Nikopol; ohne Flügel); Taf. 23, 5 ganz ornamental. „Skythischen“ Stils sind auch mehrere Stücke, die in der vorigen Anm. genannt sind.

[6] Her. IV, 12.

[7] Aesch. Prom. 804.

Jahrhundert auf. Die Figur des Greifs war freilich den ionischen Kolonisten des Pontos eine altbekannte; war doch in Teos, von wo Phanagoria kolonisiert wurde, der Greif auf den ältesten Münzen zu Hause.[1] Auch Kyzikener zeigen den archaischen Greifentypus, der auch auf anderen kleinasiatischen alten Elektron- und Silbermünzen öfter vorkommt. Aber der Anlaß, den Greif gerade besonders oft darzustellen, scheint in den Kolonien in Skythien für die ältere Zeit noch gefehlt zu haben.

Läßt also unser Künstler in seinen Tierfriesen alle phantastischen Gestalten weg, so hat er doch in den widderköpfigen Enden des Fischschwanzes etwas derart getan, was man als phantastisch zu bezeichnen pflegt. Über die künstlerischen Gründe, die ihn hiezu bestimmen mochten, haben wir schon oben (S. 7 f. [S. 473]) gesprochen. Es gilt hier, diese Widderköpfe als ein altgriechisches Motiv zu erweisen, das in archaischer Zeit seinen bestimmten Verbreitungskreis hat; denn daß es späterhin ganz allgemein verbreitet und überall beliebt war, namentlich an Geräten jeder Art, ist jedem bekannt. Die allernächste und durch ihre Besonderheit so schlagende Parallele war uns das widderkopfförmige Ende des Geweihes am Hirsch vom Kul Oba (S. 16 [S. 481]). Aber auch als einzelnes Goldplättchen ist der Widderkopf am kimmerischen Bosporos beliebt und zwar gerade in den archaischen Gräbern des fünften Jahrhunderts.[2] Archaisch ist ferner das Rhyton aus einem Tumulus beim Kuban mit einem Widderkopf am Ende,[3] der den unsrigen auch stilistisch sehr verwandt ist. Ein Rhyton aus dem Kul Oba läuft in ein Widdervorderteil aus.[4] Widderköpfe kommen als Amulette an einem Halsbande vor.[5] Ferner finden wir den Widderkopf in überraschend ähnlichem Stil, wie an unserm Fische auf den Elektronmünzen von Kyzikos;[6] das Fell vor den Hörnern ist in kleinen feinen erhöhten Pünktchen gegeben, die den vertieften unserer Köpfe genau entsprechen. Ähnlich sind ferner die Widderköpfe, die neben denen von Stier und Greif einen Goldschmuck aus Lydien[7] zieren, der den altrhodischen Goldsachen sehr nahe verwandt ist. Endlich reiht sich hier wieder Etrurien an, wo ebenfalls an Goldsachen archaischen Stiles Widderköpfe öfter vorkommen.[8] Eine ganz besondere Vorliebe für den Widder in ganzer
30 Gestalt oder nur als Kopf hat indess eine in das sechste und fünfte Jahrhundert fallende sehr bedeutende Gattung von Bronzegeräten und Bronzegefäßen, welche

[1] Vgl. hierüber und den archaischen Greifentypus überhaupt Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 52 f. [oben S. 379 ff.].

[2] Widderkopf von oben gesehen: Compte r. 1876, Taf. 3, 15. 1877, Taf. 3, 12.

[3] Compte r. 1877, Taf. 1, 6.

[4] Antiqu. du Bosph. Taf. 36, 4.

[5] Compte r. 1869, Taf. 1, 15 von der Halbinsel Taman; Anfang des 4. Jahrhunderts.

[6] Unter dem Kopfe ein Fisch oder Vogel; auf der Rückseite ein vertiefter Löwenkopf od. a.

[7] Bull. de corr. hell. III, Taf. 4. 5 klein und undeutlich abgebildet; er stammt frühestens aus dem 7. Jahrhundert und hat mit „Mykenischer“ Kultur nichts zu tun.

[8] Micali, Storia 46, 13. Mus. Gregor. I, 71 *a*.

ionischen und wahrscheinlich speziell chalkidischen Ursprunges ist und hauptsächlich in Italien, doch auch in Sizilien und Griechenland gefunden wird und die auch in den Gräbern Südrußlands vertreten ist, wo mehrere charakteristische Proben aus der späteren Zeit jener Industrie (um die Mitte des fünften Jahrhunderts) gefunden sind.[1] Es ist hier nicht der Ort, näher auf diese überaus interessante Denkmälerklasse einzugehen, die in den europäischen Museen zwar sehr zahlreich vertreten ist, aber noch relativ wenig beachtet wurde.[2] Der Löwe und der Widder spielen die Hauptrolle in der ganzen Dekoration dieser Gruppe; beide Tiere wechseln unaufhörlich miteinander ab und namentlich in Anbringung von Widdern und Widderköpfen konnten diese alten ionischen Künstler sich kaum je genug tun; jene werden fast immer ruhig lagernd dargestellt, diese schmücken alle Ecken und Enden. Welche Gründe diesen Kunstkreis zur Bevorzugung der Widder veranlaßte, können wir natürlich nicht bestimmen; daß man dem Bilde der gerne und stark stoßenden Tiere eine abwehrende schützende Kraft beilegte, mag wohl sein;[3] auch war der Widder in den Sagen, wie denen von Atreus und Phrixos, ein Symbol des Segens. Den Künstler unseres Fisches speziell werden indess weniger bewußte Vorstellungen dieser Art als künstlerische Gründe und die von uns im weiteren Kreise alter ionischer Kunst nachgewiesene Tradition geleitet haben.

Auch für das Element des „Phantastischen“, das in der ohne nachweisliche mythologische Grundlage geschehenden Vereinigung zweier verschiedener organischen Wesen besteht, ließen sich aus jenem Kreise zahlreiche Analogien anführen. Doch will ich bei dem Nächsten stehen bleiben und erinnere von griechischen Denkmälern Südrußlands nur an die im fünften und vierten Jahrhundert häufigen Goldplättchen mit dem Athenakopfe, der mit einem Löwenkopfe in eins verbunden ist,[4] oder an die geflügelten Löwen mit Menschengesichtern,[5] oder an eine Goldplatte des fünften Jahrhunderts mit einem aus drei verschiedenen Tierköpfen und Hundebeinen zusammengesetzten (See-?) Ungeheuer,[6] an die Vorliebe für den

[1] Compte r. 1877, Taf. 1, 9; 3, 4. Antiqu. du Bosph. 44, 7.

[2] Doch hat Helbig in den Annali d. Inst. 1880, S. 223 ff. einen, insofern er sich auf ein geringes Material beschränkt, zwar kleinen, doch bedeutenden Anfang zu ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung gemacht und auf Taf. U und V einige Typen publiziert; auch hat er, wie ich glaube, richtig ihren chalkidischen Ursprung erkannt, wenn ich auch seinen Gründen nicht immer beipflichte und sie zum Teil durch bessere ersetzen zu können glaube. Beispiele von Widderkopf oder ganzem Widder s. Taf. U, 1 und 2. V, 3 (vgl. S. 233).

[3] Stephani übertreibt diesen Gesichtspunkt gewiß. Vielfaches Material für Widderköpfe in seinem Compte r. 1869 (s. den Index), jedoch fast nur aus späterer Kunst und für historische Untersuchungen nicht brauchbar.

[4] Compte r. 1876, Taf. 3, 4. 5. 6. 1877, Taf. 3, 19, archaisch. Rec. d'ant. Taf. 30, 6 Nikopol.). Antiqu. du Bosph. Taf. 21, 2 (Kul Oba), freieren Stiles.

[5] Antiqu. du Bosph. Taf. 2, 2.

[6] Compte r. 1877, Taf. 1, 8.

oben besprochenen „Seedrachen", oder auch an eine archaische kleinasiatische Elektronmünze[1] mit dem aus einem Greifenkopf und einem menschlichen Kopfe, die durch einen fischartigen Leib verbunden sind, bestehenden Unwesen, endlich an den Flügellöwen und besonders das Flügelschwein, das auf den altionischen Münzen ebenso wie auf älteren Goldplättchen am Pontos erscheint.[2]

Es bleibt uns nur ein Detail an unserem Fisch zu erläutern übrig; es sind die vom Auge ausgehenden Spiralen. Sie sind natürlich rein dekorativ; auch für sie jedoch lassen sich schlagende Analogien aus altgriechischer Kunst nachweisen. Ich meine vor allem jene Lockenspiralen, welche, von den Augen oder hinter den Ohren ausgehend, zu den Haupteigentümlichkeiten des alten Greifentypus vor dem fünften Jahrhundert gehören;[3] sie pflegen ganz in derselben Weise stilisiert und durch Kerbung geschmückt zu sein wie hier; nur sind sie an den Greifen bei der Länge des Halses natürlich länger. Jener Greifentypus hat aber seine ursprüngliche Heimat und seinen Hauptsitz wieder im Gebiet kleinasiatischer und ionischer Kunst.[4]

Das zweite Hauptstück unseres Fundes, Taf. II, 1 [19, 1] haben wir in Bezug auf die dasselbe schmückenden Tierdarstellungen bereits oben erläutert. Wenn wir uns jetzt fragen, welche Bestimmung es gehabt haben mag, so kann bei reiflicher Erwägung kein Zweifel bestehen, daß wir es mit einem Brustschmucke zu tun haben.[5] Für einen solchen allein passen Größe und Form vortrefflich; die Löcher für die Befestigung auf dem Gewande oder vielleicht dem Panzer erkennt man deutlich auf unserer Abbildung. In den Tumuli der nordpontischen Kolonien kommt ähnliches vor. Eine silberne Brustplatte fand sich auf dem Leichnam in einem Grabe im Kubangebiet aus dem fünften Jahrhundert; sie ist ungefähr von derselben Größe wie die unsrige, doch kreisrund und mit Strahlen geschmückt;[6] eine andere Brustplatte von dort stellt eine säugende Hündin dar und einen fliegenden Adler darunter;[7] es waren also sehr verschiedene Formen üblich. Unsere Form 32 ist bis jetzt noch nicht vorgekommen, doch läßt sich wenigstens genau dieselbe Grundgestalt, nämlich vier zu drei Vierteln ausgeschnittene größere Kreise rings um einen kleinen Kreis in der Mitte, nachweisen als eine in den kleinen goldenen Zierplättchen, die zum Gewandschmucke in den südrussischen Gräbern dienen,

[1] Millingen, Syll. 3, 39. Greif in einen Fischleib auslaufend auf einem Goldplättchen von Phanagoria (Compte r. 1865, Taf. 3, 32).

[2] Vgl. Compte r. 1864, S. 179 ff.

[3] Siehe meine Bronzef. v. Ol. S. 47 ff. [oben S. 375 ff.].

[4] Wie ich anderwärts auszuführen gedenke, da dies hier nicht direkt nötig ist. [Roschers Myth. Lex. Art. Gryps.]

[5] Er hätte auf der Tafel besser so gestellt werden sollen, daß die vertikale Mittellinie durch die Zentren von drei Kreisen ginge.

[6] Compte r. 1877, Taf. 3, 5 (S. 223). Stephani vermutet, daß auch die kreisrunde Platte aus dem Kul Oba (Antiqu. du Bosph. Taf. 25) eine Brustplatte gewesen sei.

[7] Compte r. 1876, Taf. 4, 1—3.

nicht seltene Form.[1] Dieselbe, die nichts Organisches, nicht etwa eine Blüte darstellt, hat aber offenbar in größerem Maßstabe noch mehr Existenzberechtigung als in kleinem, und jene kleinen Plättchen dürften von der älteren Sitte größerer, die wir jetzt kennen lernen, abgeleitet sein. Als auf eine entfernter verwandte Erscheinung möchte ich auch auf die bekannte Form des Brustpanzers hinweisen, die in Gräbern Unteritaliens gewöhnlich ist und sehr häufig auf den dortigen Vasen des dritten Jahrhunderts an den einheimischen Kriegern dargestellt wird; derselbe besteht aus drei verbundenen, gleich großen kreisförmigen Platten, die eine unten und zwei darüber; eine kleine, echt altertümliche Bronze aus Sizilien[2] lehrt übrigens, daß diese Form auch in Sizilien und zwar schon in alter Zeit üblich war.

Das dritte Hauptstück, Taf. III, 1 [20, 1], zusammen mit dem Schwerte, Taf. III, 5 [20, 5], ist geeignet, jeden Zweifel, den jemand auch nach unserer Erläuterung des Fisches an unserer These etwa noch haben sollte, vollständig zu zerstreuen. In der Tat sind diese Stücke wohl noch beweiskräftiger als der Fisch und genügen jedenfalls allein zu vollgültigstem Nachweise, daß unsere Objekte von einem Griechen für einen skythischen Krieger gearbeitet sind.

Der Beschlag, Taf. III, 1 [20, 1], rührt nicht etwa, wie man gesagt, von einem Köcher her und hat auch nichts mit dem skythischen Goryt zu tun, dessen Form sehr verschieden ist;[3] es ist der Beschlag der Scheide für das Schwert Taf. III, 5 [20, 5], und dieses Schwert und diese Scheide haben eine Form, die von allen Zeiten und allen Völkern nur den Skythen des Altertums und ihren östlichen und nordöstlichen Verwandten angehört hat; und da sie mit altgriechischer Arbeit geschmückt sind,[4] wie wir bereits zur Genüge bewiesen haben durch die Betrachtung der Tierdarstellungen, so können sie nur in den nordpontischen Kolonien der Griechen unter den Skythen gearbeitet sein.

Im wesentlichen gleiche Schwertbeschläge haben sich bis jetzt in den skythisch-griechischen Gräbern zweie gefunden; der eine in dem Kul Oba,[5] der andere in einem Königsgrab der Steppen am Dnjepr (Tschertomlyk bei Nikopol),[6] beide indess von freiem Stile, später als der unsrige und kaum vor 400 zu setzen. 33

---

[1] Compte r. 1865, Taf. 3, 35 (S. 92) von der Halbinsel Taman; 4. Jahrhundert: es wurden 22 Stück davon gefunden. Ferner aus dem Tumulus von Alexandropol: Rec. d'ant. Sc. Taf. IX, 9. 10. 12. 13 (S. 12). Auch in Perm ähnlich, s. Aspelin, Ant. finno-ougr. Nr. 733. 753.

[2] Longpérier, Not. des bronzes ant. au Louvre Nr. 93; abg. Daremberg et Saglio, Dict. des Ant. I, S. 1177.

[3] Compte r. 1864, Taf. 4.

[4] Daß das griechische Schwert eine von dem unsrigen wesentlich verschiedene Griffform hatte, erkennt man sofort bei angestelltem Vergleiche. Man beginne von den mykenischen Schwertern, den Darstellungen auf den Inselsteinen und betrachte dann die zahllosen Darstellungen von Schwertgriffen auf Vasen usw., um sich davon zu überzeugen.

[5] Antiqu. du Bosph. Taf. 26, 2.

[6] Compte r. 1864, Taf. 5, 1. Rec. d'ant. Sc. Taf. 35, 1.

Das besonders Charakteristische der Form ist die Ausweitung am oberen Ende; auch befindet sich in der oberen Ecke derselben, genau wie an unserem Stücke, ein größeres Loch. Dagegen ist die Länge des gestreckten Teiles an dem unsrigen beträchtlich geringer, auch wenn man sich das hier offenbar fehlende und besonders angesetzt gewesene, wieder etwas sich ausweitende Schlußstück, das dort dem einen Stücke mit angearbeitet ist, hinzudenkt.

Die seltsame Form des oberen Endes, von der in jenen beiden späteren Exemplaren nur noch die Rudimente erhalten sind in einem eckigen Abschnitte, erklärt sich sofort, wenn wir den Schwertgriff (Taf. III, 5 [20, 5]) hereinlegen; der herzförmige Schluß des Griffes paßt genau in jenen oberen mit den Augen verzierten Teil! Die Scheide war also bestimmt, auch jenes Ende des Griffes zu schützen und nur die Griffzunge ragte darüber heraus. Auch der flache Winkel, den die Scheide am obersten Ende nach außen macht, schließt sich der Form jenes Griffendes an, dessen ganze Gestalt sich demnach in der Scheide gleichsam abprägt. Ebenso entspricht dann offenbar die Mittelrippe des gestreckten Teiles der etwas erhöhten Mittellinie des Schwertes. Die Flächen jenes durch die Griffform bedingten oberen Endes aber mit zwei Augen zu schmücken, war ein gewiß glücklicher Gedanke, der wieder so recht in den Gewohnheiten altgriechischen Kunsthandwerks begründet ist, wo man die Spitzen des Schiffsvorderteils mit großen Augen schmückte,[1] wo man auf Gefäßen, namentlich Trinkschalen und allerlei anderem Geräte, ja selbst den Stadtmauern jene Augen, denen man schützende apotropäische Macht zuschrieb, so gern anbrachte. Wahrscheinlich war das Innere der Augen in unserem Falle auf dem hölzernen oder ledernen Untergrunde selbst gemalt, wodurch sie natürlich erst recht lebendig wurden. Daß die etwas unbeholfene Form der Augen mit den dicken Lidern ebenfalls archaisch ist, brauche ich kaum hervorzuheben.

Wozu aber jene Ausweitung an der einen Seite des oberen Endes? Sie dient lediglich zum Anhängen des Ganzen an der Seite des Kriegers und jenes größere Loch in der Ecke oben ist eben dasjenige, durch welches das Band gezogen war, an welchem das Schwert schräg herabhing. Eine andere Bestim-
34 mung ist gar nicht denkbar.[2] Kein hohler Teil der Scheide befand sich hinter jener Ausladung, sondern nur ein Stück Leder, auf welches das Goldblech befestigt war, wie die vielen kleinen Löcher zeigen. Daß praktische Gründe ein Volk leicht dazu führen konnten, statt das Schwertband an der Innenseite der

[1] Vgl. Milchhöfer, Der Peiraieus (Karten von Attika von Curtius und Kaupert), S. 58. Schiffe auf korinthischen bemalten Votivtafeln in Berlin u. a.

[2] Irrtümlich ist die Vorstellung von Stephani, Compte r. 1864, S. 174, daß das Schwert mit seinem ganzen Griff in der Scheide verborgen gewesen wäre und die Ausladung, die er sich auch innen hohl denkt, das Erfassen des Griffes hätte erleichtern sollen; diese unpraktische, wenn nicht unmögliche Hypothese wird durch unsere beiden Stücke widerlegt.

Scheide zu befestigen, ein besonderes Stück zu dem Zwecke an letztere anzufügen, ist ja an sich schon sehr wohl begreiflich.

Die nächste Frage, die wir uns stellen, ist die, ob die eigentümliche Form des Griffendes des Schwertes mit dem herzförmigen Ausschnitte, der sich auch in der Scheide abprägt, ob diese Form ihre bestimmte lokale Heimat hat. Ich habe unter all den Hunderten von Schwertern und Dolchen, die uns aus dem südlichen, mittleren und nördlichen Europa erhalten sind, vergeblich nach dieser Form gesucht. Nur im Osten konnte ich sie finden und hier sogar als die herrschende. Zunächst tritt sie uns in den griechisch-skythischen Gräbern in zahlreichen Beispielen entgegen. Der herzförmige Ausschnitt ist hier immer da, bald flacher geschwungen, bald steiler; der obere Abschluß des Griffendes gegen die Griffzunge pflegt dagegen nicht gerundet, wie an unserem, sondern eckig gestaltet zu sein, so daß das ganze Griffende einem Dreiecke gleicht, dessen untere Seite herzförmig ausgeschnitten ist; dieser Unterschied ist indess für uns ganz unwesentlich; auch bildet ja unsere Scheide selbst die obere Linie mit einem flachen Winkel. Die bisher bekannten Beispiele gehen nicht über 400 v. Chr. zurück, sie stammen meist aus dem großen Königstumulus von Tschertomlyk bei Nikopol,[1] aus andern Gräbern der Steppen am Dnjepr,[2] sowie aus dem Kul Oba bei Kertsch.[3] Die Technik dieser sämtlichen Stücke stimmt genau mit der des unsrigen überein, indem sie alle aus Eisen bestehen, und indem die Griffe mit Goldblech belegt sind; in derselben Technik sind auch die Messer aus jenen Gräbern gehalten.[4] Das Goldblech pflegt mit gestempelten Tierfiguren des lokalen skythischen Stils geschmückt zu sein; einen reineren Geschmack sehen wir an unserem Stücke, so daß nichts hindert, es demselben griechischen Atelier im Skythenlande zuzuschreiben, dem wir die bisher betrachteten Stücke des Fundes zuschrieben. Die aufgesetzten kleinen Zierraten, die man Spiralbrillen nennen möchte, kommen an sicher griechischen Goldsachen aus den südrussischen Gräbern sehr häufig vor, und zwar ebenso aufgesetzt, namentlich mit reicher ausgeführten Spiralen auf zierlichen Perlen.[5]

Derselbe herzförmige Griffschluß des Schwertes war aber ein nach Nordosten hin weit verbreiteter, der, wie andere Spuren ebenfalls, auf einen alten Völkerzusammenhang vom Altai und Jenisei bis zu den südrussischen Skythen hinweist. 35

[1] Rec. d'ant. de la Scythie Taf. 40, 9. 12. 14; 37, 3; 35, 2 = Compte r. 1864, Taf. 5, 2. Das obere Ende pflegt weniger stabförmig zu sein wie das unsrige, sondern mehr knopfartig.

[2] Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 26, 13. 18 ist wahrscheinlich der goldene Scheidenbelag dazu (Tombe pointue de Tomakovka, S. 66).

[3] Antiqu. du Bosph. Taf. 27, 10.

[4] Ebenda Taf. 27, 7. 30, 10.

[5] Z. B. Compte r. 1865, Taf. 3, 37 (S. 92). Antiqu. du Bosph. Taf. 12, 4. 24, 19. Das gepreßte stumpfe Ornament Rec. d'ant. Sc. Taf. 10, 29 scheint auf dasselbe Motiv zurückzugehen. Ähnliches aus Kameiros (Brit. Mus.).

Er ist in Sibirien[1] zu Hause und am Ural,[2] ferner am westlichen Abhange desselben in Perm[3] und westlich davon im Gouvernement Wiatka, wo die Nekropole von Ananino eiserne Schwerter mit genau demselben oben gerundeten, unten herzförmigen Griffabschlusse geliefert hat.[4]

Wir haben bisher immer das Wort Schwert gebraucht, doch zum Teil mit Unrecht, da der größere Teil der besprochenen Waffen besser als breite Dolchmesser bezeichnet worden wäre. Auch das Stück unseres Fundes gehört hiezu; es war klein, wie aus dem uns vollständig erhaltenen Scheidenbeschlag hervorgeht; auch wenn wir das Schlußstück unten an demselben ergänzen, so erhalten wir doch eine Klinge, die nicht viel länger war als der Griff ist. Dies ist jedoch ein Verhältnis, das wir ebenso an einigen jener oben zitierten Dolchmesser aus Sibirien und dem Ural finden, während freilich diejenigen der oben genannten Stücke aus den südrussischen Gräbern, deren Klingen erhalten sind, sowie die zwei erhaltenen Scheidenbeschläge von dort beträchtlich länger sind. Ob aber in diesen Exemplaren des vierten Jahrhunderts nicht etwa griechischer Einfluß die längere Form hat vorziehen lassen?

Durch Herodot wissen wir, daß die Skythen den *ἀκινάκης σιδήρεος* als *ἄγαλμα* ihres Kriegsgottes verehrten;[5] der *ἀκινάκης* ist aber ein **kurzes** Schwert, das als *ξιφίδιον* bezeichnet[6] wird; also ein solches war das bei den Skythen übliche[7] und deshalb ihnen heilige. Sonst war indess der Akinakes den Griechen als nationale Waffe der Perser bekannt. Hatte nun das persische und skythische Dolchmesser außer der Haupteigenschaft der Kürze noch speziellere Eigenschaften der Form gemeinsam? — Die altpersischen Reliefs sind für diese Frage gewiß die zuverlässigste Quelle; dieselben lehren, daß die sicher als Meder oder Perser zu betrachtenden Figuren im langen Faltengewande ein kurzes, doch von dem unseren verschiedenes Schwert haben; die Scheide desselben hat eine sehr breite Ausladung oben; es wird an der rechten Seite getragen, indem die Scheide von einem breiten Bande mit großer Schleife umbunden ist.[8] Das untere Griffende, das besonders an den bekannten Darstellungen deutlich ist, wo der König ein Ungeheuer tötet, ist gerade und völlig verschieden von unserem Typus.

36

[1] Minussinsk: Aspelin, Ant. finno-ougr. S. 52, nr. 165. 166. 167. Wankel, Skizzen aus Kiew in Mitt. der anthr. Ges., Wien, V, S. 9, 26.

[2] Mémoires des antiqu. du Nord n. s. (Worsaae) S. 115, 3.

[3] Aspelin a. a. O. Nr. 176*a*.

[4] Aspelin a. a. O. S. 108, Nr. 416. 417. 419.

[5] Her. IV, 62. Öfter spielt Lucian auf diese ihm wohl durch Herodot bekannte Stelle an (Scyth. 4. Lup. trag. 42. Tox. 38).

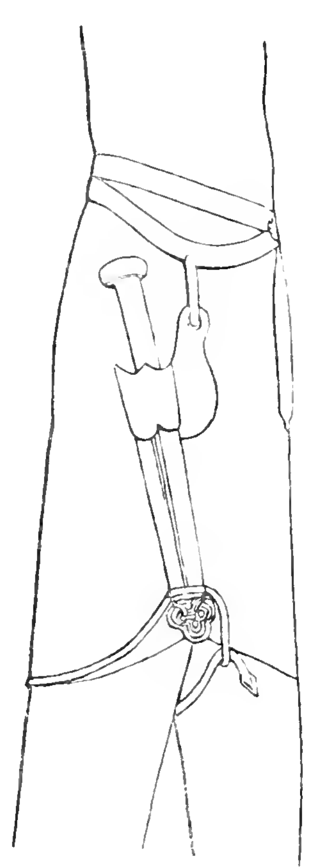
[6] Poll. Onom. I, 138.

[7] Leider zeigen die prachtvollen Skythendarstellnngen vom Kul Oba und Nikopol gar kein Schwert oder Dolch. Nur auf dem übrigens ungleich weniger realistischen Relief Compte r. 1864, Taf. 5, 1 erscheint das ganz kurze Schwert, doch ohne Scheide.

[8] Vgl. z. B. Texier, Descr. de la Perse II, Taf. 126. Flantin et Coste, Perse anc. Taf. 95 ff. Stolze, Persepolis, 1882 (photogr. Aufnahmen) Taf. 41. 77. 84. 85.

Dagegen zeigen uns die persischen Reliefs an der zweiten Hauptgattung der dargestellten Untertanen, nämlich den mit faltenlosem kurzem Rock und Hosen, hoher, runder Kopfbedeckung und Goryt ausgestatteten Kriegern, eine Schwertform, die in überraschender Weise identisch ist mit unserem Typus. Durch die photographischen Aufnahmen von Stolze ist es jetzt möglich, alles Detail daran genau zu studieren. Ich gebe hier ein besonders deutliches Beispiel vom Palaste des Xerxes.[1]

Vor allem konstatieren wir hier wieder den herzförmigen unteren Ausschnitt, der auf der Scheide ausgeprägt ist und auf den Griff schließen läßt, dessen Ende auch hier von der Scheide gedeckt wird. Ferner sehen wir hier dieselbe Ausladung oben an der einen Seite der Scheide, die zum Aufhängen des Schwertes dient; die Ausladung hat dieselbe Form; auch greift sie ein wenig über den Herzausschnitt herunter, hier wie dort; sie befindet sich ferner an derselben Seite der Scheide wie dort, das heißt mit andern Worten, diese Schwerter waren alle nur bestimmt, an der rechten Seite des Mannes getragen zu werden. In der oberen Ecke befindet sich dasselbe Loch wie an unseren Stücken und die ganze Art, wie diese am Gürtel angehängt waren, wird uns nun plötzlich völlig deutlich. Nur ein Umstand kommt uns hier sehr seltsam vor; es ist der Riemen, der von links hinten, also wohl von der linken Hüfte kommend, durch den unteren Teil der Scheide über dem Schlußstücke geht und in eine Schlinge befestigt ist, die sich auf der Hose des linken Oberschenkels befindet; durch diese merkwürdige Vorrichtung, die sich an allen den zahlreichen Figuren dieses Typus auf den persischen Reliefs beoabachten läßt, ward bewirkt, daß das Schwert oder besser Dolchmesser beim Gehen immer zwischen den Oberschenkeln blieb und beim Reiten vorn vor dem Bauche auf dem Sattel lag. Wir erinnern uns jetzt, am unteren Ende unseres Scheidenbeschlages, Taf. III, 1 [20, 1], einen Ausschnitt im Rande bemerkt zu haben, der auf einen ehemals hier durchgezogenen Riemen wies; offenbar war hier dieselbe Befestigung beabsichtigt, die wir auf jenen Reliefs sehen. Es bestätigt sich nun ferner, daß an unserem Beschlag nur ein unteres rundes Schlußstück fehlt, das, wie es die Reliefs auch zeigen, besonders gearbeitet und ornamentiert war. Es bestätigt sich nicht minder, was wir oben vermuteten, daß die beiden anderen erhaltenen Beschläge aus dem Kul Oba und von Nikopol von der reinen Form bereits etwas abweichen, indem sie weder den herzförmigen Ausschnitt, noch den unteren Riemendurchlaß, noch das be-



37

[1] Nach Stolze, Persepolis Taf. 11 und 12. Vgl. ferner 19. 20. 84. 85. 86. Flandin et Coste Taf. 95 ff. 154. Vgl. auch das Goldrelief vom Oxos im Journ. of the Asiatic soc. of Bengal 1881, 50, Taf. 14. [The Treasure of the Oxus Taf. 13 Nr. 48.]

sondere Schlußstück zeigen und überdies beträchtlich länger sind, während auch in den kurzen Proportionen unser Stück mit den Reliefs übereinstimmt, indem auch auf diesen die Klinge kaum länger ist als der Griff.

Nach der Häufigkeit des Vorkommens gehörte die Tracht offenbar einer sehr gewöhnlichen Gattung der den Monarchen umgebenden Leibgarde an.

Auch der Bogenträger des Königs, der in seiner unmittelbaren Nähe sich befindet, wird in dieser Tracht gebildet.[1] Unter den Repräsentanten der verschiedenen Nationalitäten am Grabe des Darius spielt dieser Typus eine Hauptrolle.[2] In der Leibgarde des Königs pflegen diese Krieger mit den langgewandeten Medern, die jenes andere Schwert tragen, zu wechseln. Ich weiß nicht, ob man dieselben Perser nennen darf. Nach Herodots Beschreibung[3] hat es freilich den Anschein, als ob jener Typus eben der gewöhnliche der persisch-medischen Truppen gewesen wäre. Aber die eigentliche Herkunft desselben wäre damit nicht entschieden. Der Unterschied jener Krieger im Faltengewande und dieser wird wenigstens ursprünglich gewiß einem tieferen ethnographischen Unterschiede entsprochen haben.

Man könnte nun, um jene nachgewiesene merkwürdige Übereinstimmung zu erklären, daran erinnern, daß zahlreiche, von den südrussischen Skythen überlieferte Personennamen iranischer Herkunft sind, woraus einige schließen, daß die Skythen oder wenigstens ein Teil der so genannten Völkerschaften überhaupt iranischer Herkunft sei, während andere lieber eine Entlehnung aus iranischem Sprachgebiete annehmen. Danach könnte man jene Übereinstimmung des Schwerttypus durch ursprüngliche Stammesverwandtschaft oder durch Entlehnung von Persien erklären wollen. Hiergegen scheint mir jedoch die Art der Verbreitung desselben zu sprechen, die von Südrußland nach dem Ural und Altai geht und eher darauf weist, daß er den dort heimischen sog. turanischen Völkerschaften eigen war, zu denen auch die nomadischen Skythen gehört zu haben scheinen. Erinnern wir uns ferner einer Hypothese der neueren Forschung, daß sog. skythische, etwa den Uralfinnen verwandte Stämme ursprünglich das iranische Gebiet besaßen und auch nach ihrer Überwindung immer ein bedeutendes Element der Bevölkerung, namentlich in Medien blieben, so daß die Inschriften der Achämeniden außer in babylonischer auch in sog. skythischer Übersetzung eingehauen wurden, daß ferner die Kämpfe gegen die nicht unterworfne skythische Grenzbevölkerung, die, immer zu Einbrüchen geneigt, einen besonders mächtigen unter Kyaxares veranstaltete, zu den Haupttaten der persischen Könige gehören, so dürfte es uns wohl nicht wundern, einen jenen Völkerschaften eigenen Schwerttypus auf

[1] Texier, Descr. de la Perse II, Taf. 114 = Stolze Taf. 57.

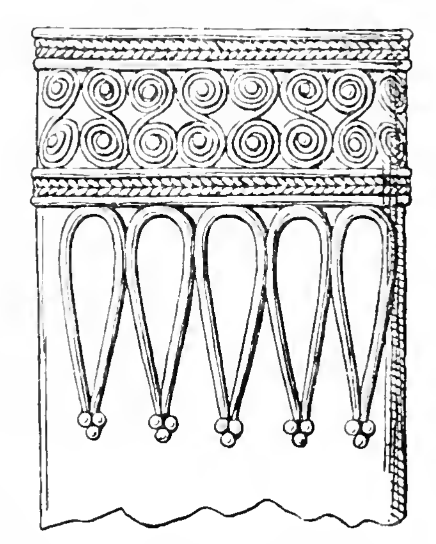
[2] Texier II, 123 ff. 126. Stolze Taf. 108 ff. Flandin et Coste, Taf. 164; vgl. 178.

[3] Her. VII, 61. Besonders die ἐγχειρίδια, die am Gürtel an der rechten Seite hängen. Anderes stimmt jedoch wieder nicht recht. Auch eine Identifikation mit den Saken würde auf Hindernisse stoßen.

persischen Reliefs wieder zu finden. Indess können diese Kombinationen zunächst nur als Fingerzeig dienen und müssen von anderer Seite her Bestätigung erwarten.

Außer dem breiten Dolchmesser, das wir soeben besprochen haben, befindet sich in unserm Funde eine goldene Scheide (Taf. III, 2 [20, 2]) für einen dünnen feinen, vierkantigen Dolch aus Eisen, der sich ebenfalls erhalten hat (siehe S. 9 [S. 475]). Der Dolch wurde mittelst eines an der Innenseite der Scheide in zwei Löchern befestigten Bandes getragen.

Auch hier können wir wieder ein genaues Seitenstück aus einem skythischen Tumulus des Gerrhos am Dnjepr beibringen,[1] eine goldene Dolchscheide derselben Art, die überdies an ihrem oberen Ende fast genau dieselben aufgesetzten Ornamente zeigt, wie die unsrige; ich lasse eine Abbildung des oberen Stückes deshalb zur Vergleichung hier beifügen.



39

Wir haben oben (S. 14 [S. 479]) bemerkt, daß das schleifenförmige Ornament an Schwertscheiden auch in nordischen Funden vorkommt, doch bei völlig veränderter Umgebung. Hier aber haben wir eine Übereinstimmung, die sich auf das gesamte System, auf das Zusammensein einer ganzen Menge von Einzelheiten erstreckt und deshalb für die Zusammengehörigkeit der Stücke absolut beweisend ist. Das genannte Ornament ist übrigens an griechischen Goldsachen Südrußlands auch sonst mehrfach zu bemerken.[2] Überaus häufig sind aber die darüber befindlichen aufgesetzten Spiralen; auch sind dieselben ganz regelmäßig von den zopfförmigen geflochtenen Drahtstreifen umgeben. Namentlich alle stabförmigen, zylindrischen Enden verschiedenster Schmuckgegenstände pflegen auf diese Weise verziert zu werden. Auch läßt sich beobachten, daß diese Ornamentik eigentlich dem älteren Stile eigentümlich ist und im vierten Jahrhundert allmählich durch eine elegantere verdrängt wird; die Spiralen, die bald nicht mehr liegend, sondern nur aufgerichtet gebildet sind, werden lockerer gestellt, werden schlanker und die Zwischenräume füllen sich mit Palmetten, bis die letzteren endlich einen vollen Sieg über die Spiralornamentik davontragen.[3]

---

[1] Tombe pointue de Tomakovka, s. Rec. d'ant. de la Scythie Taf. 26, 16 (S. 66).

[2] Besond. an Gehängen. Rec. d'ant. Taf. 10, 25 (Alexandropol). Compte r. 1865, Taf. 2, 1. 2. 4; 3, 22 (mit blauem Email). 1868, Taf. 1, 10 (S. 53) goldene Vase aus Olbia (mit blauem Email gefüllt).

[3] Aus dem 5. Jahrhundert: Compte r. 1877, Taf. 2, 13; 1860, Taf. 4, 6; 1876, Taf. 3, 32; auch das Blaßgoldhalsband 1869, Taf. 1, 13. Vom 4. Jahrhundert: aus demselben Grabe ebenda Taf. 1, 14. 15; vom Kul Oba Antiqu. du Bosph. Taf. 8, 1. 36, 5. Ferner ebenda Taf. 9, 2. 16, 5. 17, 10. 32, 14. Macpherson, Ant. of Kertsch Taf. 1, mit Emailfüllung. Ouvaroff, Recherches Taf. 15 (Olbia). Der geflochtene Draht allein z. B. Rec. d'ant. Taf. 10, 33. 34. 11, 3 (Alexandropol). Antiqu. du Bosph. Taf. 30, 7, Palmettenfriese umgebend, statt deren der ältere Stil die Spiralen setzte.

Mehrfach kommt an diesen Dingen und gerade auch an der oben als Seitenstück beigezogenen Dolchscheide blaues Email als Füllung vor. Da dasselbe schon an Goldsachen, die sicher in die Mitte des fünften Jahrhunderts zurückgehen, erscheint,[1] so dürften wir uns nicht wundern, wenn es auch an unserem Funde aufträte. Doch sind hier keine Spuren davon zu sehen; nur die leeren Kapseln des Ohrgehänges, Taf. I, 5 [18, 5], weisen auf eine einstige Füllung hin, die vielleicht aus Glasfluß bestand. An demselben Gehänge bemerken wir wieder das aufgesetzte, hier Blättchen bedeutende, schleifenartige Ornament, das an den Ohrgehängen des vierten Jahrhunderts in Südrußland ganz typisch ist;[2] freilich sind an letzteren die Bommeln von elegant tropfenartiger Form, aber volle Seitenstücke zu dem unseren dürfen wir hier auch gar nicht zu finden erwarten, da archaische Ohrgehänge hier zufällig überhaupt noch nicht gefunden wurden. Dagegen werden uns Parallelen sowohl für die einfache Blüte, die den unteren Abschluß bildet, als namentlich für die merkwürdig langgestreckte Form des Ganzen von archaischen Ohrgehängen von Rhodos und Melos geliefert.

40 Jenes aufgesetzte, schleifenartige Ornament finden wir ferner wieder, und zwar mit denselben drei Pünktchen an den Enden, wie auf der oben angezogenen Dolchscheide, auf dem andern Hängeschmuck unseres Fundes Taf. I, 2 [18, 2], hier zur Kreuzesform geordnet, die eine einfache vierblättrige Blüte andeuten mag, derart, wie die plastisch unten an dem Ohrgehänge ausgeführte. Solche sternförmigen Blumen, nur meist reicher durch zahlreichere Blättchen, kommen namentlich auf altionischen Terrakottamalereien,[3] auch auf archaischen Vasen vor, und zwar oft auch nur mit Umrissen gezogen, wodurch sie unserem Ornamente noch ähnlicher werden. Die ganze Form unseres Hängeschmucks hat einen etwas schwerfälligen und altertümlichen Charakter. Von südrussischen Funden kann ich auch nur ein Stück anführen, das ungefähr dieselbe Form hat, eine gestempelte Goldplatte von rhomboider Form, an deren vier Enden jedoch je zwei Kreise sich befinden;[4] hiedurch erhält das Stück die größte Ähnlichkeit mit jenen in Mykenae gefundenen, von Goldblech bedeckten Holzzierraten derselben Form.[5] Es scheint also eine sehr alte Tradition hier zu Grunde zu liegen.

Das eben besprochene, sternblütenförmige Ornament finden wir dann ebenso wieder auf der Goldfassung des zum Anhängen bestimmten kleinen Steinkeiles Taf. I, 3 [18, 3]. Was die Bedeutung dieses merkwürdigen Gegenstandes betrifft, so kann es offenbar nicht zweifelhaft sein, daß wir es mit einem Amulett zu

[1] Compte r. 1877, Taf. 3, 34 (S. 257). Über Email überhaupt und sein frühes Vorkommen im Kaukasus vgl. Virchow, Gräberfeld v. Koban, S. 138.

[2] Siehe oben Anm. 1 [S. 503 Anm. 2].

[3] Ton-Sarkophage von Klazomenai; architektonische Terrakotten von Cerveteri in Berlin, altionischer Kunstart; die Sterne sind meist in die Zwischenräume des Mäanders gestellt.

[4] Antiqu. du Bosph. Taf. 22, 14: leider sind die Fundumstände unbekannt.

[5] Schliemann, Mykenae nr. 377—384.

tun haben, einem Zeugnisse für den wohl fast über alle Völker verbreiteten Aberglauben an die zauberische, schützende und heilsame Kraft gewisser Steine, einen Aberglauben, der auch aus dem klassischen Altertume vielfach bezeugt ist.[1] Doch die Sitte, solche Steine in Gold zu fassen und mit in das Grab zu geben, ist meines Wissens bis jetzt nur in den skythisch-griechischen Tumuli in Südrußland beobachtet worden.[2] Unser Stein wird (von mineralogischer Seite) als Serpentin bestimmt. Serpentinkeile von derselben Form haben sich in Mykenae gefunden.[3] Wir haben in ihm offenbar einen letzten Rest der Steinwerkzeuge gebrauchenden Zeit vor uns;[4] was als Gerät veraltete, ward durch den Aberglauben geheiligt, wie wir dies ja auch anderwärts finden.

Der Armring auf derselben Taf. I, 4 [18, 4] hat durch seine überaus einfache Form etwas offenbar Altertümliches; es ist nichts als ein runder Goldstab und nur die letzten Enden hat der Künstler gewagt, durch einen, freilich nicht plastisch, sondern nur bescheiden in eingegrabenen Linien ausgeführten Schlangenkopf zu beleben, der wieder den deutlichen Stempel altgriechischer Stilisierung trägt und solchen ähnelt, die wir in Bronze in Olympia gefunden haben. Die Armbänder späterer Zeit sind bekanntlich viel kühner darin, die einfache technische Form des Ringes zu verlebendigen. Aber immer bis in die Spätzeit bleiben die Schlangen das eigentlich klassische Tier, um den Arm gefällig zu umwinden. Nicht unwichtig ist es hier zu konstatieren, daß Armringe mehrfach in völlig gesicherten Fällen an den Skeletten von Männern, und zwar solchen mit kriegerischer Ausrüstung, in den bosporanischen Gräbern gefunden wurden.[5] 41

Auch große Ketten finden sich häufig in diesen Gräbern. Die unsere, Taf. II, 3 [19, 3], ist freilich besonders stark und groß. Vielleicht sollte einst der Dolch in der goldenen Scheide an derselben getragen werden. Dieselbe Art des Kettengeflechts ist ebenfalls dort gewöhnlich; von ähnlicher Derbheit und

---

[1] Z. B. Plin. nat. hist. 37, 118 (Jaspis im Orient als Amulett), 88 (Sard am Halse getragen), 135 (baetuli und ihre Wunder), 51. 44 (Bernstein als Amulett) u. a.

[2] Compte r. 1877, Taf. 2, 14 (S. 28) unbearbeiteter Carneol in Gold gefaßt. 1876, Taf. 2, 3. 4 (S. 111 f.) unbearbeiteter harter Stein, wahrscheinlich Aerolith, in goldenen Ring gefaßt. 1880, Taf. 2, 2; 3, 11 (S. 60. 79), Eisenerz in Goldringen. Auch an den in Gold gefaßten Tierzahn aus dem 5. Jahrhundert im Compte r. 1877, Taf. 2, 13 (S. 11) sei erinnert.

[3] Schliemann, Mykenae Nr. 126.

[4] Auch Gräber dieser Zeit hat man gefunden in den Tumuli Südrußlands; ein solcher am Don enthielt z. B. ein Grab mit Steinmesser und daneben eines mit Bronzesachen und eines mit Eisen (Compte r. 1866, S. XV); ein Tumulus am Dnjepr mit meist leeren Gräbern, darin eine steinerne Lanzenspitze (Rec. d'ant. de la Scythie S. 34 ff. Taf. 22, 7); die Gemeinsamkeit der Gesamtanlagen der Bestattung läßt wohl nicht zu, einen allzu großen Zeitraum zwischen diesen Gräbern und denen mit Metall und griechischem Einfluß anzunehmen.

[5] Compte r. 1877, S. 238 (Taf. 3, 34) aus dem 5. Jahrhundert; ebenda Taf. 2, 10 aus einem andern Männergrabe. Armband des „Königs" im Kul Oba Antiqu. du Bosph. Taf. 13, 3.

Stärke ist eine Armkette mit Schlangenköpfen aus dem fünften Jahrhundert;[1] später pflegen die Ketten zwar gleichartig, aber viel feiner zu sein.[2]

Der letzte noch übrige Schmuckgegenstand, der Halsring auf Taf. III, 3 [20, 3] ist ebenfalls wieder ein sehr charakteristischer und bestätigt — wenn es einer Bestätigung noch bedarf — das Bisherige von neuem. Auch dieser Halsring gehört zu den ganz typischen Requisiten der Leiche eines Kriegers im Skythenlande und seine Form ist gerade diejenige, die in den ältesten der dortigen Gräber mit griechischer Ausstattung sich nachweisen läßt.[3] Es ist die eines einfachen, massiven Ringes aus Blaßgold, der in der Mitte anschwellt, nach den Enden dünner wird und völlig unverziert ist.[4] Man sollte glauben, daß eine so 42 einfache Form eine allgemeiner verbreitete gewesen sein müsse; dennoch konnte ich unter den prähistorischen Funden Europas keine Halsringe finden, die sich mit den unsrigen entfernt so nah berührten wie die genannten aus Südrußland.[5]

Zum Schlusse haben wir noch das unscheinbarste und äußerlich wertloseste der Fundstücke zu betrachten, nämlich den Wetzstein, Taf. II, 2 [19, 2]). Hüten wir uns jedoch, ihn allzu gering zu schätzen. Auch er redet als lauter und wahrhaftiger Zeuge, unaufgefordert, nur um die Beweise zu häufen. Die Sitte, einen in Gold gefaßten Schleifstein dem Krieger und Herrn neben seinen übrigen goldenen Waffen und seinem Schmucke mit in das Grab zu legen, wird sich schwerlich anderwärts so wiederfinden, wie wir sie gerade im Skythenlande bestehen sehen. In dem reichen Königsgrabe von Tschertomlyk bei Nikopol im Gerrhosgebiete lag neben dem Skelett des Königs nahe der goldenen Schwertscheide ein Schleifstein, der in der etwas rohen Fassung des einen Endes mit unverziertem Goldblech, der Durchbohrung, der Form und Größe, kurz in allem nicht genauer mit dem unsern übereinstimmen könnte;[6] ebenda fand sich der goldene, etwas verzierte Griff eines zweiten Schleifsteines.[7] Im Sarge des „Königs" im Kul Oba lag wiederum ein gewöhnlicher Wetzstein, doch prachtvoll in Gold gefaßt im edelsten griechischen Stile mit auf das Goldblech aufgesetzten Zierraten.[8] Und unverzierte Wetzsteine, immer derselben Form, kamen in Gräbern

[1] Compte r. 1877, Taf. 2, 10.

[2] Antiqu. du Bosph. Taf. 12*a*, 1; 16, 5; 17, 10. Compte r. 1880, Taf. 2, 9; 1, 6. Für die kleinen Schieber und die Kugel auf S. 10 vgl. Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 10, 9. 14. 18 (Alexandropol).

[3] Compte r. 1876, Taf. 4, 6; 1877, Taf. 3, 6 (1876, S. XVIII); 1876, S. XX = 1877, S. 221, 1, alle aus Männergräbern, 5. Jahrh. Vgl. ferner Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 37, 2. 4. 7. 9 (Nikopol). Sehr kunstvoll ist dagegen der Halsring des „Königs" im Kul Oba: Ant. du Bosph. Taf. 8, 1.

[4] Nur durch die Abplattung und Zusammenfügung an den Enden unterscheidet sich unser Exemplar, was jedoch gegenüber der übrigen Übereinstimmung unwesentlich ist.

[5] Natürlich wird durch die angezogenen Parallelen, wo diese Ringe am Halse der Skelette selbst gefunden sind, die auch sonst haltlose Hypothese, die von seiten nordischer Forscher laut wurde, es sei ein „Kopfring", widerlegt.

[6] Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 37, 1 (S. 117).

[7] Ebenda Taf. 37, 5; S. 117.

[8] Antiqu. du Bosph. Taf. 30, 7 (S. 208).

Südrußlands überhaupt oft zu Tage.[1] Im Königsgrabe bei Alexandropol hatte man eine Nachbildung in Knochen mitgegeben, wie ebenda auch knöcherne Pfeilspitzen sich fanden.[2]

Indess auch diese Sitte, wie die oben besprochene Schwertform, teilten die Skythen mit den ihnen verwandten Völkerschaften am Ural und Altai, wo sich die Schleifsteine gleicher Form und Durchbohrung ebenfalls in Gräbern fanden.[3]

Und was ergibt sich aus all diesem? Der Leser wird es sich schon selbst gesagt haben und ich brauche es hier nur mit kurzen Worten auszusprechen. Immer klarer und immer gewisser ist es uns geworden, daß unser Fund ein einziges zusammengehöriges Ensemble bildet, daß er die Prachtausrüstung darstellt, die für das Grab eines kriegerischen Häuptlings, und zwar eines Skythen in Süd- 43 rußland bestimmt war, endlich, daß sie aus einer altgriechischen Werkstatt in den nordpontischen Kolonien hervorgegangen ist.

Jenes Ensemble setzte sich zusammen aus dem Prachtschilde mit dem Fisch, der großen Zierplatte auf der Brust oder dem sie deckenden Panzer, aus dem kurzen Schwerte an der rechten Seite mit goldenem Griffe und goldener Scheide, aus dem Dolche in goldenem Behälter, einer großen Kette um den Leib, einem schweren Ringe um den Hals, einem kleinen um den Arm, und Anhängsel, wohl an kleineren Kettchen, Amulett und Zierstück, endlich einem Schleifstein. Nur das Ohrgehänge muß wohl einer Frau gehört haben. Bei einer Reihe von diesen Dingen konnten wir die Bestimmung für einen Skythen mit voller Sicherheit nachweisen.

Ebenso sicher erkannten wir aber den rein griechischen Charakter aller Kunstarbeit an dem Funde, und zwar vermochten wir denselben bestimmt zu umgrenzen. Die nächsten und treffendsten Analogien fanden wir fast immer in den Goldarbeiten, die uns von den nordpontischen Kolonien in griechischen und skythischen Gräbern erhalten sind. Doch erwies sich unser Fund durchweg als altertümlicher denn die bisher dort entdeckten Dinge, und reichhaltiger nach seinem Inhalte. Die nächst besten und überzeugendsten Parallelen fanden wir ferner in der Kunst Kleinasiens, namentlich in den Elektronmünzen archaischen Stiles von Kyzikos und anderen kleinasiatischen Küstenstädten; ferner in der altionischen Kunst überhaupt, und zwar sowohl in ihren alten östlichen als ihren durch Kolonien hervorgegangenen westlichen Sitzen in Italien. Dagegen trafen wir keine näheren Berührungspunkte mit altattischer oder altkorinthischer Kunst.

Der Fund ist uns also eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis der altionischen Kunst im speziellen, wie wir dies von Werken aus den pontischen Kolonien, wo das milesische Element das herrschende war, nicht anders erwarten

[1] Vgl. ebenda S. 209.

[2] Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 11, 27 (S. 12).. 12 (S. 12).

[3] Vgl. Aspelin, Ant. finno-ougr. Nr. 428—430. Compte r. 1865, S. XVI (Kurgan am Altai). Wankel, Skizzen aus Kiew (Mitt. der anthr. Ges., Wien 1875) S. 9, nr. 9 (Altai).

durften. Einige der Formen der Gegenstände sind durch skythische Sitte bedingt, wie das Schwert und seine Scheide; aber wie hat gleich an letzterer der Grieche die fremde Form mit griechischer Kunstsymbolik zu adeln gewußt durch das Augenpaar, das er hier anbrachte. Der Fisch mit seinen Figurenfriesen könnte manchem als in der Grundidee barbarisch erscheinen; dies ist er auch, aber es ist ein Barbarism, der von der griechischen Kunst der kleinasiatischen Küste aufgesogen wurde aus ihren Hinterländern, es ist ein Barbarism, so wie es die Fabelgestalten von Sphinx und Greif auch sind. In Phrygien haben sich die nächsten Parallelen gefunden für die merkwürdige Kunstsitte, eine größere Tierfigur mit kleinen Gestalten zu bedecken.[1] Vom inneren Kleinasien wurde 44 dieselbe, wie es scheint, nach den pontischen Küsten übertragen. Aber wie echt griechisch hat unser Künstler sich hier benommen. Die Wahl des Tieres selbst, des Fisches mit seinen wenig artikulierten, glatten Seitenflächen, war schon eine glückliche, da diese am ehesten den Figurenschmuck gestatteten. Dann hat er die organischen Grundzüge des Fischleibes wohl respektiert, seine Figuren in zwei Friese geteilt und diesen ihre bestimmten Plätze angewiesen. Hier ist überall feines künstlerisches Berechnen, und dasselbe fanden wir an den andern Stücken.

Auf eine interessante Äußerlichkeit müssen wir hier noch aufmerksam machen. Wir bemerkten oben, daß das Gold unseres Fundes mit Silber legiert ist und eine ziemlich blasse Farbe hat (mit Ausnahme von Taf. I, 2 [18, 2]). Nun bestehen aber auch fast alle Goldarbeiten des älteren Stiles, die in den südrussischen Gräbern gefunden wurden, aus blassem, legiertem Golde von demselben Aussehen;[2] und dasselbe finden wir bei einer großen Zahl jener hoch altertümlichen Goldsachen aus Kameiros auf Rhodos,[3] solchen von Melos, Delos und ältesten Gräbern von Athen; auch fügen sich in diesen Zusammenhang die kleinasiatischen Elektronmünzen trefflich ein; endlich in Italien finden wir in der archaischen Zeit ebenfalls das Blaßgold sehr häufig. Dagegen verschwindet die Vorliebe für dies legierte Gold mit der Periode des freien Stiles durchaus.

Wenn wir den Zeitpunkt der Entstehung unseres Fundes genauer präzisieren wollen, so erinnern wir uns, daß all die Parallelen, die wir aus altgriechischen Werken anzogen, der alten Typik des sechsten Jahrhunderts entstammen, wenn auch die Exemplare nicht immer dieser Zeit, sondern auch der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehörten, wo jene Typen noch vielfach beliebt waren. Die

[1] Milchhöfer (Arch. Ztg. 1883, S. 263) hat bereits auf diese Parallelen hingewiesen und sowohl den altertümlichen Widder mit Figurenschmuck aus Phrygien (Journal of hell. stud. 1882, Taf. 20, S. 25 ff.) als verwandte Widderdenkmäler viel späterer Zeit in Armenien zitiert.

[2] Analysen sind freilich nicht publiziert. Ich stütze mich nur auf das Aussehen der Objekte. Die Tatsache war mir in Petersburg sofort aufgefallen.

[3] Im British Museum und Louvre. Bei einigen kleinen Stücken von Rhodos und Melos im Berliner Museum ließ sich eine völlig gleiche Legierung wie die an unserem Funde angewandte konstatieren.

ganze Anschauungs- und Ausdruckweise, Gedanken- und Formenvorrat unseres Fundes sind ohne Zweifel die des sechsten Jahrhunderts, und die Ausführung dieser Typen zeigt, daß sie nicht mehr jung, daß sie durch eine lange Tradition nicht nur gefestigt, sondern fast schon etwas abgeschliffen waren; der Löwe beißt so ruhig in den Rücken des Hirsches und der Panther desgleichen in den des Ebers, die verfolgten Tiere fliehen so regelmäßig in leidenschaftsloser Abgemessenheit, daß man fühlt, es liegt hier eine alte, lange Kunstübung voran, und andererseits ist die Periode des individuelleren Schaffens noch nicht erschienen. Und dies war eben der allgemeine Kunstcharakter zu Ende des sechsten Jahrhunderts. Im einzelnen ist z. B. der Typus des Meerdämons (vgl. S. 7. 25 [S. 472. 490]) von hoher Altertümlichkeit. Der hohe Oberkopf, die weit zurückliegende Stirn, das ziemlich schwache Kinn sind Eigenschaften, die gerade den 45 ionischen Kunstgruppen des sechsten Jahrhunderts besonders eigentümlich sind, und eine spezielle Ähnlichkeit mit ihm hat der weibliche Kopf auf gewissen kleinen Silbermünzen der pontischen Kolonien.[1] Dagegen zeigen namentlich die schönen Widderköpfe bei aller Stilisierung doch eine schon fast freie Naturwahrheit, so daß wir über das Ende des sechsten Jahrhunderts schwerlich hinausgehen dürfen. Ja noch in die ersten Dezennien des fünften Jahrhunderts könnte man den Fund setzen, doch dürfte dies der späteste Termin sein.

Auch die Vergleichung mit den bisher im südlichen Rußland gemachten ältesten Funden, die in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts gehören, lehrt, daß der unsrige älter sein muß. Den altertümlichsten Charakter in denselben haben die gestempelten Goldplättchen von Gewändern, wie es denn natürlich ist, daß in den Stempeln sich das Alte am längsten erhielt. Die Typen derselben werden jedoch von unserem Seedämon an strenger Altertümlichkeit entschieden übertroffen. Ferner ist hervorzuheben das völlige Fehlen von Palmettenmotiven an unserem Funde. Die Ornamente sind — außer der strengen Blüte (Taf. III, 1 [20, 1]. I, 5 [18, 5]) — nur solche rein technischer Art, und nähern sich nur andeutungsweise vegetabilischen Formen (Taf. I, 2. 3 [18, 2. 3]); ebenso haben die Zierstücke eine gewisse nüchterne Einfachheit und bringen organische Formen höchstens in der Bescheidenheit wie an dem Armringe an. Ferner fehlen ganz die gestanzten Ornamente und Darstellungen; vielleicht ist dies Zufall, aber bezeichnend ist es jedenfalls, daß die fein ziselierte Arbeit, die wir an unserem Funde sehen, die alles Detail sorgfältigst einschlägt, und die eben — wie uns altgriechische Bronzereliefs des sechsten Jahrhunderts so deutlich lehren[2] — der archaischen

[1] Gewöhnlich Kolchis zugeteilt, vgl. Stephani im Compte r. 1876, S. 138 f., wo eines der etwas barbarisierten Exemplare abgebildet ist; die von reinerer Ausführung sind seltener, jedoch z. B. in der Berliner Sammlung vertreten. Außer dem Profil mit dem hohen Oberkopfe ist namentlich die Behandlung und Anordnung des langen Haares verwandt.

[2] Vgl. die von Olympia (die wichtigsten bei E. Curtius, Das arch. Bronzerelief, Abh. d. k. Akad. 1879).

Periode hauptsächlich eigen ist, daß diese schon in den älteren bisherigen südrussischen Funden fast ganz fehlt.

Dieser Umstand erschwert auch die Vergleichung etwas; denn es ist natürlich, daß in gestanzter Arbeit die Formen eine gewisse Flauheit und Weichheit bekommen, während die treibende und dann fein ziselierende Technik zu schärferer Begrenzung und größerer Straffheit führt.

Doch wenn ich auch dies in Rechnung ziehe, bleibt für mein Gefühl doch noch ein Unterschied bestehen, indem ich hier — in den südrussischen Funden des fünften Jahrhunderts — die echte, breite, weiche und doch wieder derbe Manier altionischer Kunst sehe, während unserem Funde eine gewisse nüchterne, [46] strengere und elegantere Ausdrucksweise eigen ist, so daß ich mich gefragt habe, ob etwa das zweite neben dem ionischen am Pontos vertretene Element, das dorisch-megarische, hier seine Einwirkung hinterlassen habe, wozu ja auch der Seedämon, der Halios Geron so wohl passen würde?

Indess bevor wir hier nicht mehr Material zur Verfügung haben, begnügen wir uns mit dem sicher Festgestellten, daß nämlich die Hauptgrundlage unseres Fundes eine ionische ist. Bei der Vergleichung aber mit den bisherigen südrussischen müssen wir noch einen Punkt ins Auge fassen, nämlich das Verhältnis zu skythischer Sitte und skythischer Kultur.

Es ist nämlich höchst bemerkenswert, daß unser Fund, als der bis jetzt älteste seiner Art, einerseits in allen seinen Teilen den reinsten griechischen Kunstcharakter trägt, und andererseits auch die durch skythische Sitte erforderten Formen wie Schwert und Scheidenbeschlag am genauesten wiedergibt. Man sieht, es ist die noch unvermischte und durch keine nähere Berührung mit den Barbaren getrübte Kunst, wie sie die Kolonisten von Ionien gebracht; doch sie arbeitet nach Aufträgen skythischer Großen, deren Bedürfnisse sie befriedigen muß. Etwas anders ist dies schon in den bisher ältesten Funden der pontischen Gegenden, wo sich bereits, und zwar nicht etwa in den geringen Dingen, wie dem Pferdegeschirr, dessen Anfertigung offenbar von Anfang an in der Regel in skythischen Händen war und deshalb fast immer barbarisch ist, sondern in den Stücken griechischer Arbeit eine gewisse Verwilderung hier und da bemerklich macht.[1] Diese steigert sich späterhin und neben den rein griechischen Sachen tauchen immer mehr die Erzeugnisse einer barbarisierenden Kunst auf, die auf Mischung von Griechen und Skythen deutet, wie sie ja in der Tat nach dem Zeugnis pontischer Inschriften stattgefunden hat; bald ist es nur eine Verwilderung der griechischen Motive,[2] bald eine völlig barbarische Benutzung

[1] Compte r. 1877, Taf. 1, 8 und besonders 2, 6; 3, 27. 31.

[2] Z. B. Compte r. 1864, Taf. 5, 3. 4. 5. Rec. d'ant. de la Sc. Taf. 36 (Nikopol). Auch die Schwertscheide vom Kul Oba (Antiqu. du Bosph. Taf. 26, 2) hat schon etwas derart; die Gelenkbildung erinnert an orientalischen Stil; wenn die Inschrift *ΠΟΡΙΝΑΧΟ* den Verfertiger bezeichnet, so war er dem Namen nach ein gräzisierter Skythe oder skythisierter Hellene, wohl eher letzteres, da das Werk rein griechischen doch sehr nahe kommt.

derselben,[1] und in letzterer Gattung, die offenbar skythischen Arbeitern selbst zuzuschreiben ist, scheint sich auch einiges zu finden, das überhaupt ungriechischen, skythischen Ursprungs ist; wir haben dies oben von einem gewissen Hirschtypus wahrscheinlich gemacht (S. 20 [S. 485]), denn man darf schwerlich annehmen, daß die Skythen vor ihrer Berührung mit den Griechen ganz ohne Kunst gewesen seien.[2] Namentlich der verschiedenartige Inhalt der so reichen Gräber im Kul Oba bei Kertsch und dem Tumulus von Tschertomlyk bei Nikopol bieten Beispiele für all diese drei Arten, die rein griechische, die mixhellenische, um sie so zu nennen, und die skythische.

Die griechischen Gold- und Silberarbeiten aber dürfen wir speziell als ionisch-griechisch bezeichnen; denn daß sie von den ionischen Kolonisten gefertigt wurden aus den reichen Goldmassen, die vom Ural dahin flossen, und daß sie nicht etwa von außen importiert wurden, ist ja völlig außer Zweifel. Wenn man dennoch sich gewöhnt hat, bei den südrussischen Arbeiten nur von attischem Einfluß oder gar direkt attischer Kunst zu sprechen, so kann ich dies nur aus jener einseitigen Voreingenommenheit erklären, gegen die ich mich schon bei anderer Gelegenheit einmal gewandt habe und die in unserem Falle so weit geht, daß z. B. Stephani einmal, selbst ein ausdrückliches, inschriftliches Zeugnis ionischen Ursprungs verkennend, nur an attische Kunst denkt.[3] An den Sachen des älteren Stiles ist der kleinasiatisch-ionische, zum attischen vielfach im Gegensatze stehende Charakter ganz evident und wir hatten im Verlaufe dieser Untersuchung oft Gelegenheit, darauf hinzuweisen. Daß nun aber späterhin die ansässigen ionischen Goldschmiede sich ihr ganzes Geschäft und ihre alten Beziehungen durch attischen Import oder attische Einwanderer hätten ruinieren lassen, scheint mir schon an sich wenig wahrscheinlich. Und in der Tat läßt sich auch nur attischer Einfluß und dieser erst seit Ende des fünften Jahrhunderts, aber nicht attische Arbeit nachweisen.[4] So scheint in der Ornamentik ein bedeutenderer attischer Einfluß wahrscheinlich zu sein und es wird der Kopf der Parthenos des Phidias, der überhaupt sehr populär wurde, auch hier nachgeahmt, ja selbst Motive von attischen Grabreliefs dringen ein, doch werden sie freilich ganz willkürlich be-

[1] Aus dem Kul Oba z. B. Antiqu. du Bosph. Taf. 30, 10. 31, 7 (der Griff). Schwertgriffe von Nikopol (Rec. d'ant. Taf. 37, 3; 40, 9. 12. 14) u. a. Die Bronzesachen sind immer barbarisch.

[2] Worauf wohl die Tradition beruhte, daß ein Skythe Lydos das Erz zu schmelzen und zu mischen erfunden habe? (Aristot. bei Plin. nat. hist. 7, 197).

[3] Eine gewebte Decke aus einem Grabe, das ans Ende des 5. Jahrhunderts zu setzen ist, mit Figurenfriesen hat unter andern Inschriften auch die speziell ionische Form *'Αθηναίη*; dennoch ist sie nach Stephani, Compte r. 1878/79, S. 123 attisch (zu Taf. 4). Vgl. im allgemeinen Arch. Ztg. 1882, S. 350. 363.

[4] Eine Silberschale aus dem Kul Oba (Antiqu. du Bosph. Taf. 37, 4) trägt die ionische Inschrift *ΕΡΜΕΩ*. Nach ihrer Form gehört die Schale zu den spätesten Sachen des Kul Oba.

handelt.[1] Das ideale Gebiet ist überhaupt nicht das dieser Goldschmiede; sie feiern ihre Triumphe in den realistischen Darstellungen[2] und den phantasie- und geschmackvollen Schmuckgegenständen. Dagegen möchte man allerdings bei den herrlichen Zeichnungen auf Elfenbein und Holz, die zu dem Schönsten gehören, das wir überhaupt aus der Antike besitzen, an Athen denken. Das Gebiet aber, auf dem attische Industrie im fünften und vierten Jahrhundert sicher den Weltmarkt beherrschte, war die bemalte Töpferware; doch auch diese kommt in Masse erst im vierten Jahrhundert nach den pontischen Gestaden, von denen aus sie dann selbst weit ins Innere des Landes nach der Gegend von Kiew wanderte. Mit ihr kamen im vierten Jahrhundert aus Athen auch die Terrakottastatuetten für die Gräber, deren attischer Ursprung größtenteils unverkennbar ist. Im dritten Jahrhundert herrscht indess auch in den südrussischen Kolonien jene *κοινή*, die weder ionisch noch attisch mehr ist.[3]

Wir mußten etwas weit ausholen, um unseren Fund in seine richtige Beleuchtung zu stellen und in seinen historischen Zusammenhang einzureihen. Er stellte sich uns dar als am Anfange einer langen Reihe von Arbeiten kunstsinniger Griechen im Lande der Skythen stehend, und zwar als eines der glänzendsten und bedeutendsten Denkmale der ganzen Folge. Daß gar manches noch lückenhaft und unvollkommen in meinen Ausführungen bleibt, ist mir sehr wohl bewußt. Es galt mir auch nur unseren merkwürdigen Fund einmal im großen und ganzen an seine richtige Stelle zu setzen, und ich bin gewiß, daß noch eingehendere Studien, namentlich des in russischen Sammlungen Vorhandenen, und dann vor allem weitere Ausgrabungen und Funde gar manches von dem, was ich hier zu bestimmen versucht, erweitern und verbessern werden.

III.

DER FUNDORT

Wie kam nun aber unser Fund nach Vettersfelde? Ich kann diese Frage kurz beantworten: wir wissen es nicht und können es auch nicht wissen, nicht einmal vermuten, höchstens ahnen.

Alle Studien, die ich nach dieser Seite hin anstellte, hatten nur negative Resultate, und ich kann deshalb mit wenigen Worten darüber berichten.

[1] Auf dem Goryt glaube ich solche Entlehnungen erkennen zu müssen. Einen mythologischen Sinn wird man den Darstellungen schwerlich abgewinnen können; sie sehen aus wie aus dem Skizzenbuche des Künstlers willkürlich zusammengetragen. Ein Attiker wäre dessen wohl nicht fähig gewesen.

[2] Namentlich den prachtvollen Skythenbildern; auch Compte r. 1867, Taf. 1, 13 die realistischen Böcke und Schafe gehören zum Besten (es ist ein relativ älteres Stück aus Blaßgold).

[3] Compte r. 1880, Taf. 1—3, Gräber aus der Mitte des 3. Jahrhunderts. Attische Vasen fehlen schon völlig.

Die große Schwierigkeit, die unser Fund allen Erklärungsversuchen seiner Herkunft entgegensetzt, ist seine Integrität und seine so deutlich ausgesprochene Bestimmung. Es ist die vollständige Prachtausrüstung eines skythischen Großen und eine solche kann schon niemals Gegenstand eines normalen Handels und gar in so ferne Gegenden gewesen sein. Nur ein Skythe konnte diese Sachen 49 gebrauchen und gewiß konnten sie niemals auf Wegen des Handels als Tauschobjekt und zu erwerbenden Gewinnes wegen den einfachen Bewohnern der sumpfigen Wälder der Lausitz zugetragen werden.

Wenn jemand aber doch die Möglichkeit aufrecht erhalten möchte, daß der Fund durch Handel gekommen, so ist ihm zu antworten, daß ein Handel nach der Oder von den griechischen Kolonien des Schwarzen Meeres, von wo er stammt, im Altertum überhaupt nicht existierte oder wenigstens bis jetzt trotz aller Bemühungen in keinerlei sicheren Spuren hat nachgewiesen werden können.[1] Die griechischen Funde gehen nördlich von der Küste kaum über Kiew hinaus; nur ganz vereinzelt kommt nördlicher ein versprengtes Stück zu Tage.[2] Nach Nordwesten jedoch gehen die Funde noch viel weniger weit. Ein lokaler Salzhandel von den Salzlimanen der Küste mag unter den Barbaren gewiß bis weit herein bestanden und sich auf den von Sadowski[3] geschilderten Wegen bewegt haben; aber griechische Produkte blieben diesem Handel fern.

Namentlich ist aber die Vorstellung eines bedeutenden alten Bernsteinhandels, der vom Samlande an der Ostsee zu den Griechen am Schwarzen Meere gegangen sei, eine unrichtige. Sie wird schon widerlegt durch die Tatsache, daß der Bernstein nur in ganz seltenen Fällen und dies, wie es scheint, nur in relativ späteren Gräbern in Südrußland gefunden wurde;[4] auch hat man nachgewiesen, daß der Geschmack der Griechen den Bernstein während der klassischen Periode überhaupt nicht hoch schätzte und kaum verwandte.[5] Es hatte also gar keinen Reiz für griechische Handelsleute, sich oder ihren Produkten den Weg nach der fernen Ostsee zu bahnen.

Damit steht nun auch das bekannte Zeugnis Herodots im Einklang, der, obwohl er in Skythien war, den Bernstein nur kennt als durch fernen Seeverkehr kommend,[6] sowie namentlich die aus Herodot zu entnehmende Tatsache, daß die ethnographische Kenntnis der Griechen am Pontos und ihr Handelsverkehr

[1] Vgl. über die Fragen zuletzt Genthe in den Verh. der Philologenversammlung zu Karlsruhe, 1882, S. 17 ff.

[2] Ein solches nördlich bis ins Pskower Gouvernement versprengtes Stück ist die offenbar archaisch griechische getriebene Bronzevase in Kopfform, die Wankel (Sk. aus Kiew, in Mitt. d. anthr. Ges., Wien V, S. 9, 83; vgl. S. 17) in offenbar entstellender Skizze mitteilt.

[3] v. Sadowski, Handelsstraßen der Griechen etc., übersetzt von A. Kohn.

[4] Compte r. 1859, S. XI. 1867, S. XXI. 1880, Taf. 2, 12 (S. 15, 30).

[5] W. Helbig, Il commercio dell'ambra (Accad. dei Lincei 1877).

[6] Vgl. Müllenhoff, Deutsche Alterthumskunde I, S. 212 ff.

zwar nach Nordosten ziemlich weit sich vorgeschoben hatte, da dort die Goldquellen des Ural lockten, daß aber nach Norden und namentlich nach Nordwesten ihre Kenntnis nicht über das nächste hinausging.[1]

Dagegen hat man anscheinend mit mehr Recht von der makedonischen Küste
50 herauf eine Landverbindung mit dem Norden in Spuren konstatiert,[2] die allerdings nur in griechischen Münzen, nicht etwa griechischen Kunstarbeiten bestehen und die meist erst der Zeit nach Alexander angehören. In Ungarn und Siebenbürgen sind Münzen von Thasos, auch Apollonia und makedonischen Königen nicht selten und von da gehen dünne Spuren auch nach dem Weichselgebiete. Der berühmte Fund von Schubin, eine Anzahl archaische, gewöhnlich Athen, neuerdings Euböa zugeschriebene kleine Silbermünzen wird denselben Weg gekommen sein, etwa von der Chalkidike. Indess hat Friedländer nachgewiesen, daß dem Funde die volle Beglaubigung fehle und er als wissenschaftlich sichere Tatsache nicht gelten darf.[3]

Doch da unser Fund ja in die nordpontischen Gegenden gehört, so berührt uns der eben erwähnte Handelsweg überhaupt nicht. Nur das will ich noch hervorheben, daß auch ich keinerlei sichere Spuren einer direkten Einwirkung von Griechenland her in den Altertümern unseres Nordens habe finden können, wie dies bei der Annahme lebhafteren Handelsverkehrs doch der Fall sein müßte. Ich sehe hier natürlich ab von den auch für Griechenland vorhistorischen Zeiten, da es eine eigentlich griechische Kunst noch nicht gab; da scheinen allerdings starke, verbindende Fäden vom Süden durch Ungarn nach dem hohen Norden zu gehen.[4] Doch aus dem historischen Griechenland lassen sie sich nicht nachweisen. Die Spuren der klassischen Kultur in importierten oder im Anschlusse an solche gearbeiteten Dingen weisen auch im Osten Deutschlands, im Gebiete der Oder und Weichsel überall nur auf den von Oberitalien über die Alpen kommenden Strom.[5] Die beiden sichern Bernsteinhauptstraßen vom Norden,

[1] Vgl. Herod. IV, 24 f. Neumann, Hellenen im Skythenlande S. 128 f. 207. 210.

[2] Vgl. Genthe a. a. O. S. 27.

[3] Vgl. Friedländer in v. Sallets Num. Zeitschr. V, S. 213 ff. Die Angaben über Funde griechischer Münzen im östlichen Deutschland, Polen und dem Ostseegebiete bedürfen auch nach Ausscheidung der bekannten Fälschungen alle noch sehr der kritischen Sichtung. Die letzten Verzeichnisse derselben s. bei Helbig a. a. O. S. 9. Genthe a. a. O. S. 23. Undset, Auftreten des Eisens S. 175 ff. (vgl. S. 506). Hinzuzufügen ist v. Sallets Num. Zeitschr. VI, S. 137 und Polnische Corresp., Posen 1883, 14. April und 28. April.

[4] Vgl. zuletzt Sophus Müller, Den europaeiske Bronzealders oprindelse (Aarbörger for nord. Oldk. 1882, S. 279 ff.).

[5] Vgl. jetzt hauptsächlich das Werk von Undset, Auftreten des Eisens in Nordeuropa, 1882, das eine Übersicht des vorhandenen Materials bietet. Sein Resultat ist dasselbe, das oben angedeutet wurde und das von seiten der klassischen Archäologie nur bestätigt werden kann. Auch die griechischen Vasen, die zuweilen im Norden gefunden werden (schon protokorinthische in Bayern, s. Lindenschmit, Alt. d. Vorz. III, 7 Taf. 1,

einerseits nach der Pomündung, andererseits nach Massilia, waren für die Befruchtung des Nordens mit Keimen klassischer Kultur von der sichtlichsten Bedeutung, während die vermuteten Handelsstraßen nach Griechenland oder gar nach dem Schwarzen Meere gar keine Einwirkung zurückgelassen hätten. 51

Wir kehren zu unserem Funde zurück und fragen nun: wenn er nicht durch Handel gekommen sein kann, kam er vielleicht durch Raub, vielleicht sogar erst in recht junger Zeit? Haben ihn die Stürme der Völkerwanderung oder noch spätere Raub- und Beutezüge von Südosten dahin geweht? Die Kurgane Südrußlands sind ja schon seit alter Zeit offenbar eine Lockung für goldgierige Plünderer gewesen; kam unser Fund dann etwa von Hand zu Hand nach manchem blutigen Schicksale endlich im Boden von Vettersfelde zur Ruhe?

So möglich solche Gedanken an sich scheinen, so sehr sprechen doch Tatsachen dagegen. Es ist die fast unberührte Integrität unseres Fundes, die jene Annahmen uns verbietet. Denn wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn ein aus Golddurst geraubter Schatz so rein und unvermindert zirka 200 Meilen weit gelangt wäre, ohne daß sich irgend etwas Fremdes, auch nur irgend ein kleines Stückchen aus einem anderen Raube oder aus der Zeit des Räubers hätte beigemischt und ohne daß die für diesen völlig wertlosen Stücke des Fundes verloren gegangen wären? Denn selbst der Schleifstein, dieser unnütze Ballast, ist in seiner ganzen Länge erhalten, während doch nur sein so leicht abzubrechender Griff Wert hatte. Und so ist ja auch der Dolch, der nur aus Eisen bestand, noch vorhanden, und selbst ein so kleines Stückchen, wie der Bronzebeschlag, Taf. III, 4 [20, 4], ist nicht verloren. Und wie intakt sind die Stücke selbst. Wenn nicht Feuer dieselben mehrfach beschädigt hätte, würde man glauben, sie seien eben aus der Werkstatt gekommen; da ist auch nirgends die Spur vom Abgreifen und Abschleifen durch viele Hände: der Weg nach Vettersfelde muß ein rascher und kurzer gewesen sein.

Aber welcher und wann? Hier liegt das Rätsel, das Geheimnis des Fundes, das wir ihm zu entlocken kaum je im Stande sein werden. Hier hat die Wissenschaft ein Ende und es ist nur ein Gedanke, eine Frage an das stumme Rätsel, wenn ich zum Schlusse an etwas erinnere, das vielleicht der Schlüssel dazu sein könnte.

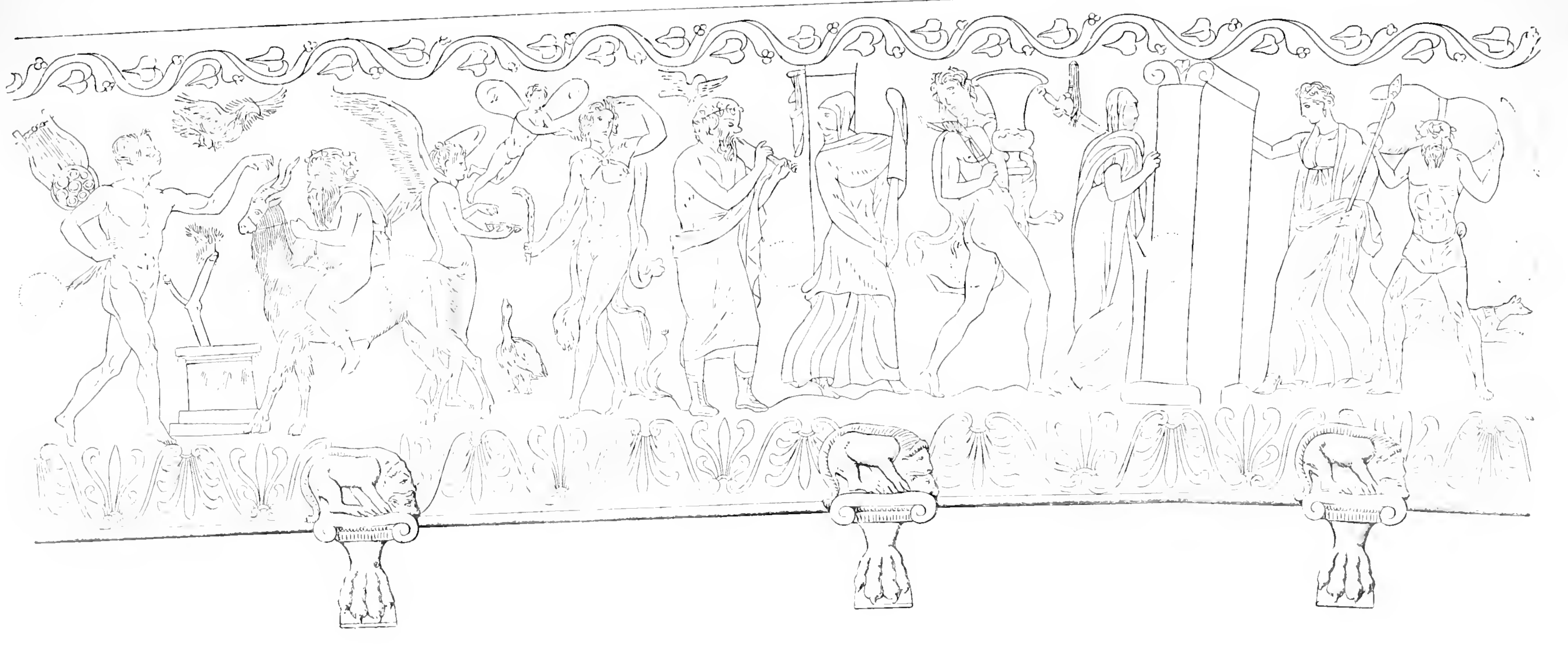
3—6 [vgl. oben S. 391 Anm. 7]; altkorinthische auf der Rheinstraße, und spätere; die nördlichste wohl die von Frelsdorf in Hannover, die öfter abgebildet ist, zuletzt bei Undset, S. 276), zeigen schon durch ihr Verbreitungsgebiet, daß sie über Italien kamen. Gerade in der Lausitz und ihrer Umgebung sind Zeugnisse der sog. Hallstattkultur häufig; am sichersten und bedeutendsten sind die gewellten Bronzecisten, die bekanntlich östlich bis Posen vorkommen. Eine in Schlesien und Posen lokalisierte eigene Gattung feiner und mit ursprünglich glänzender roter und brauner Farbe bemalter Gefäße (vgl. Undset S. 67 ff. 80 ff. 94 ff.; Büsching, Heidn. Altert. Schlesiens Taf. 10, 4. 5; 1, 1. 2. Zeitschr. für Ethnol. VI, Taf. 15; Herr Geheimrat Virchow hat mir seine reiche Sammlung dieser Gattung zu studieren verstattet) scheint ebenfalls nach Südwesten zu die nächsten Anknüpfungen zu haben.

Wir bestimmten als Verfertigungszeit unseres Fundes ungefähr das Ende des sechsten Jahrhunderts. Ist es nicht seltsam, daß gerade um dieselbe Zeit ein mächtiger Strom pontischer Skythen sich nach Norden und Nordwesten wälzte? Vom Heere des Darius von der Donau her bedroht, und um denselben von der Küste weg ins Innere zu locken, zogen die Skythen ja damals mit allem was sie hatten, nordwestlich und rissen die benachbarten Stämme mit sich. All ihre Habe und die Kinder und Frauen schickten sie mit den Wagen voran und ihnen selbst scheint es gelungen zu sein, die Perser sogar bis in die Gegend des Quellgebietes von Dnjepr und Bug zu locken.[1] Liegt hier nicht vielleicht ein Fingerzeig, wenn wir den Skythen selbst wenigstens auf halbem Wege nach Vettersfelde begegnen, und war unser Fund die neue Prachtausstattung eines Häuptlings, die er zu retten suchte?

Wir dürfen wohl mit einer Frage schließen, nachdem uns der Weg bis dahin auch feste Resultate gebracht hat, die unseren sicheren Besitz in so merkwürdiger Weise erweitern.

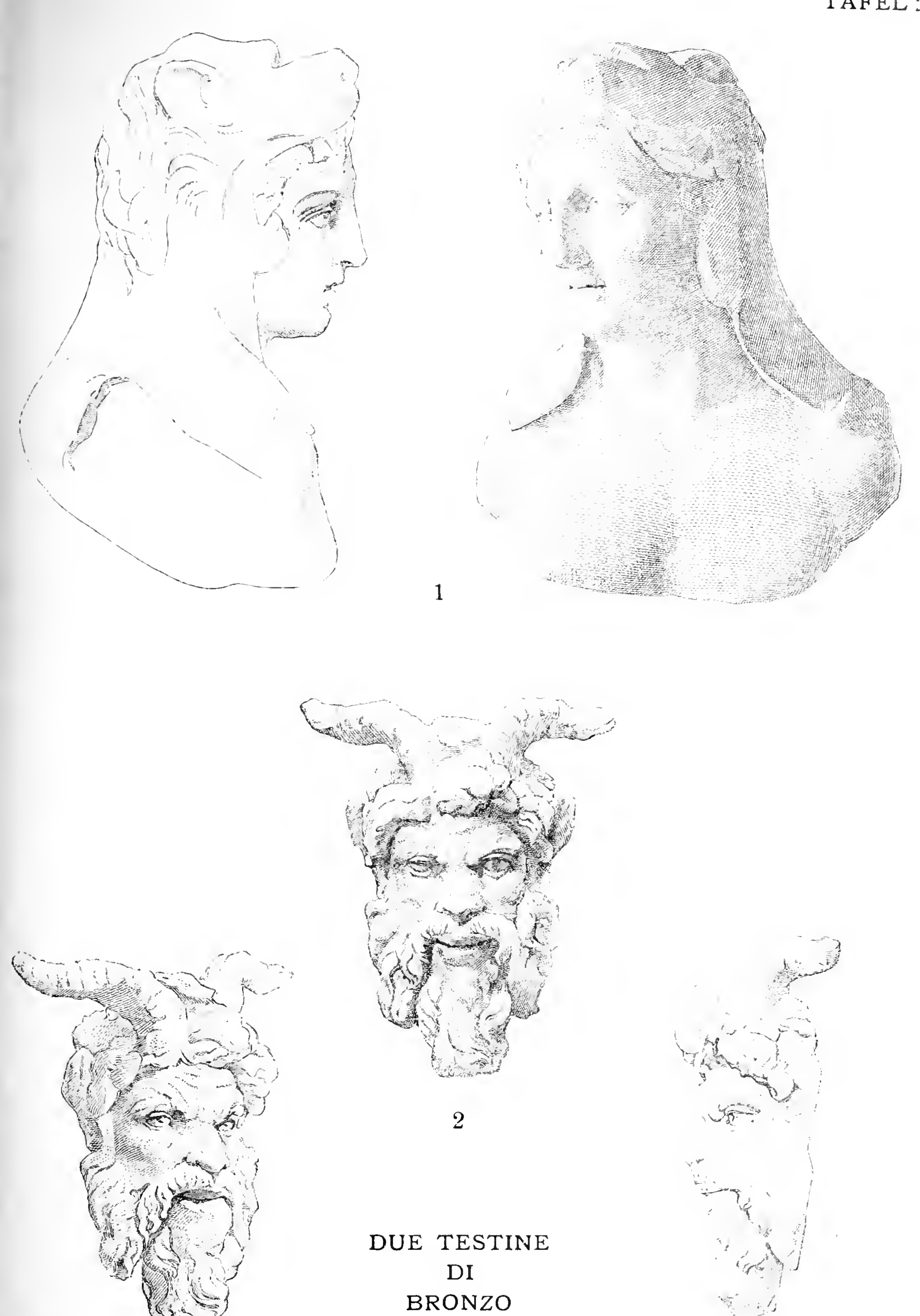
---

[1] Herod. IV, 121 ff. und die Kritik bei Duncker, Gesch. d. Alterth. IV, 5. Aufl. S. 505 ff.



CISTA PRENESTINA.



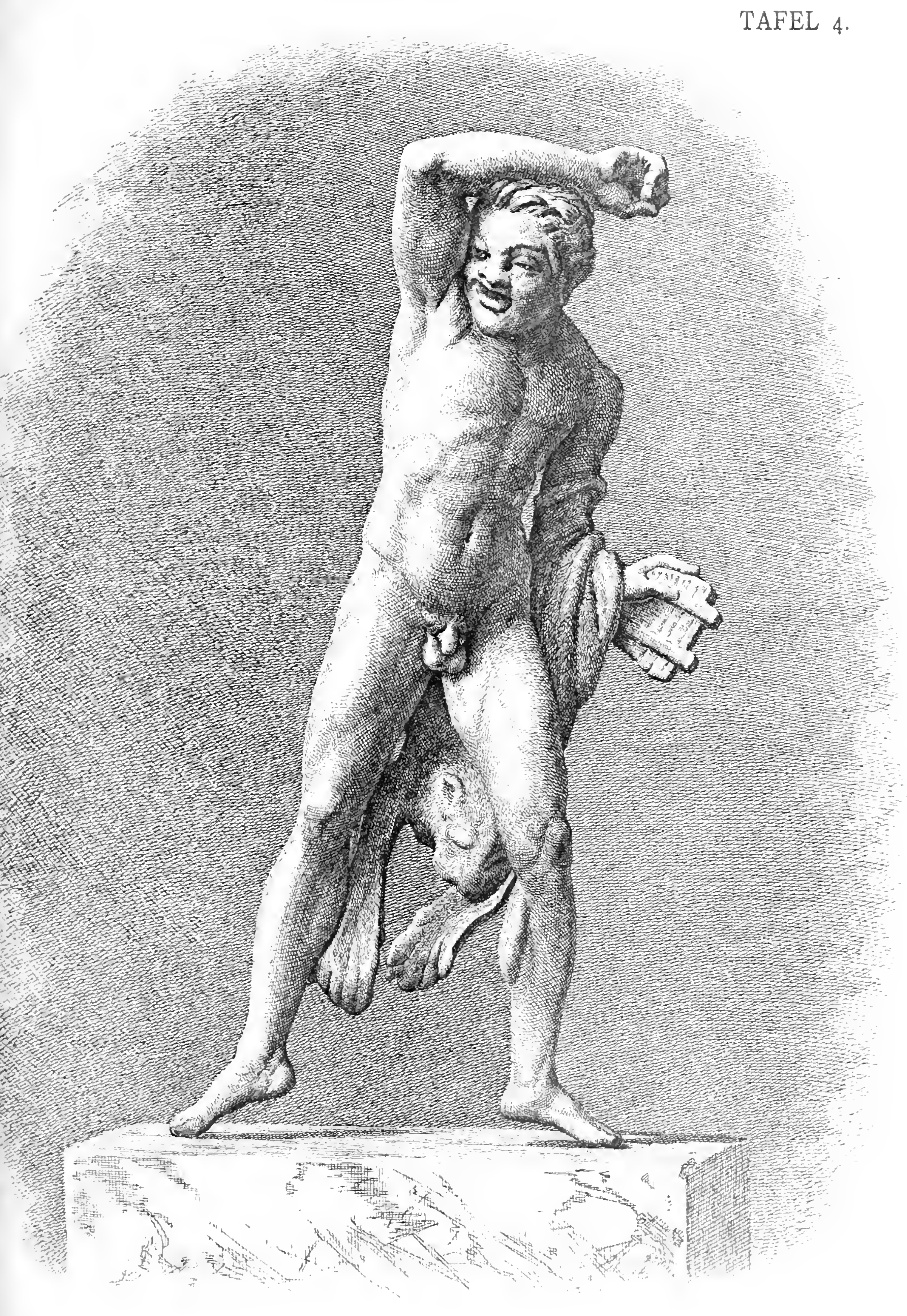


DUE TESTINE
DI
BRONZO





TECA DI SPECCHIO.



BRONZESTATUETTE AUS PERGAMON IN BERLIN.



MARMORTORSO IN BERLIN.







1. MARMORSTATUE, LONDON.



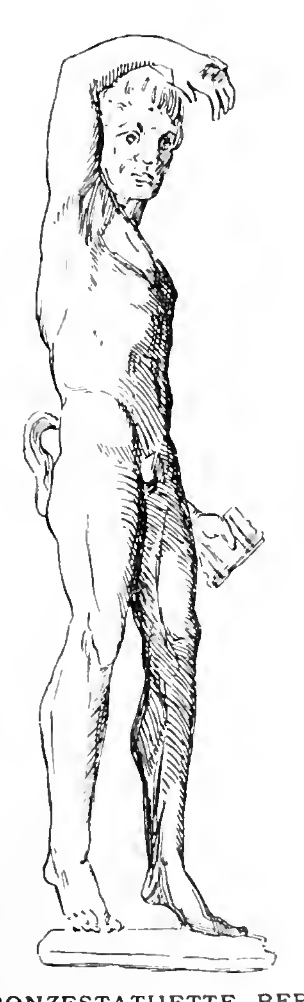
2. MARMORSTATUE, NEAPEL.



3. MARMORSTATUE, NEAPEL.



4. WANDGEMÄLDE, POMPEI.



5. BRONZESTATUETTE, BERLIN.



6. WANDGEMÄLDE, POMPEI.







CRATERE TROVAT

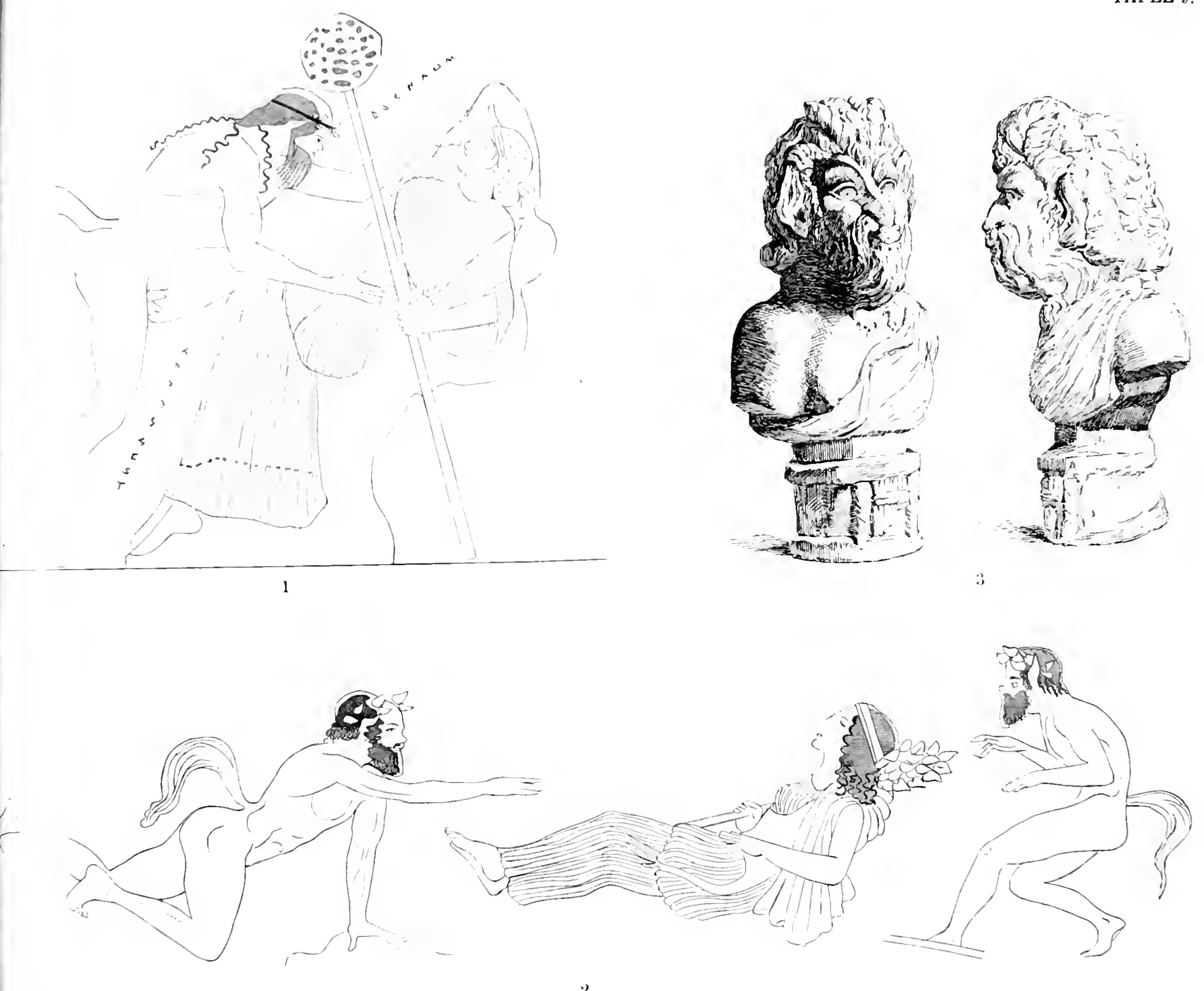


O FILACCIANO.



CRATERE RAPPRESENTANTE BACCO ED ARIANNA.

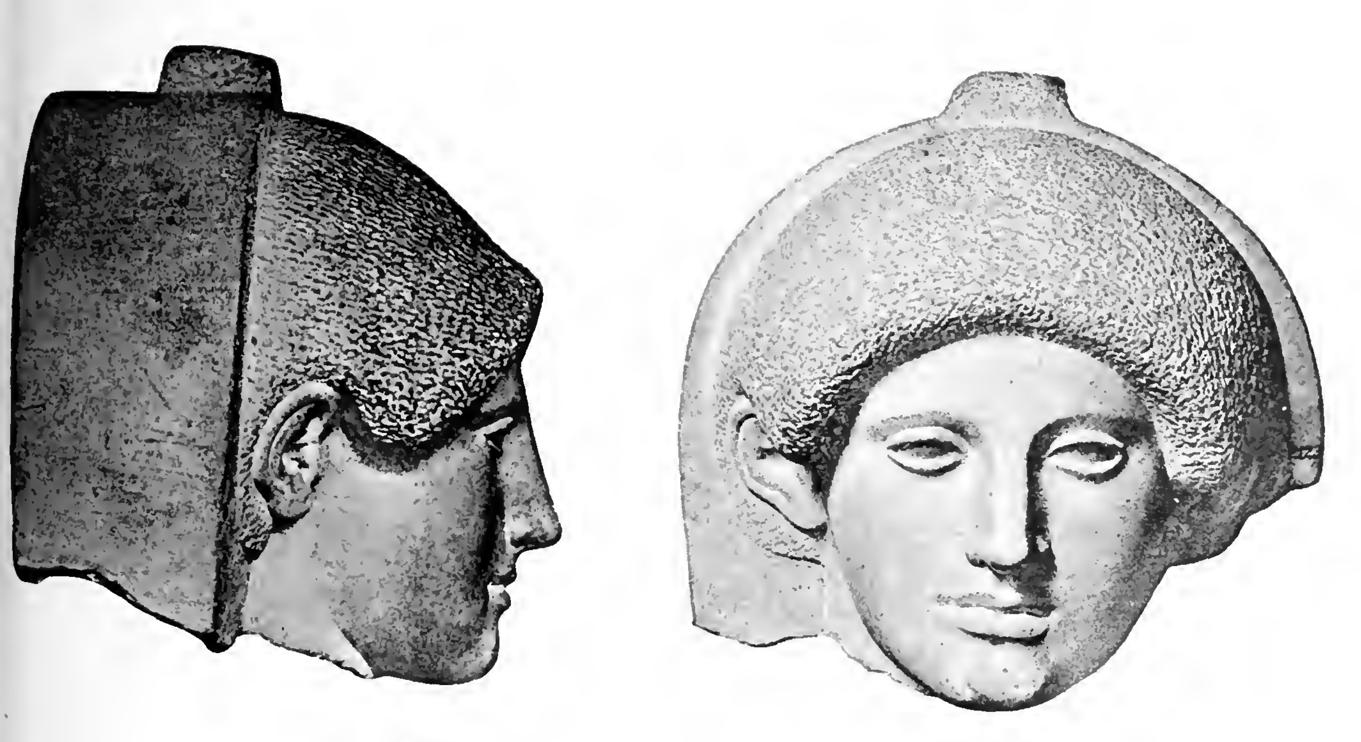




1. 2. DUE VASI RAPPRESENTANTI SATIRI E BACCANTI.
3. PANSBÜSTE AUS ATHEN.



BRONZE AUS OLYMPIA.



FRAGMENT EINES SARKOPHAGS IN BERLIN

KOPF AUS DEM OLYMPISCHEN WESTGIEBEL

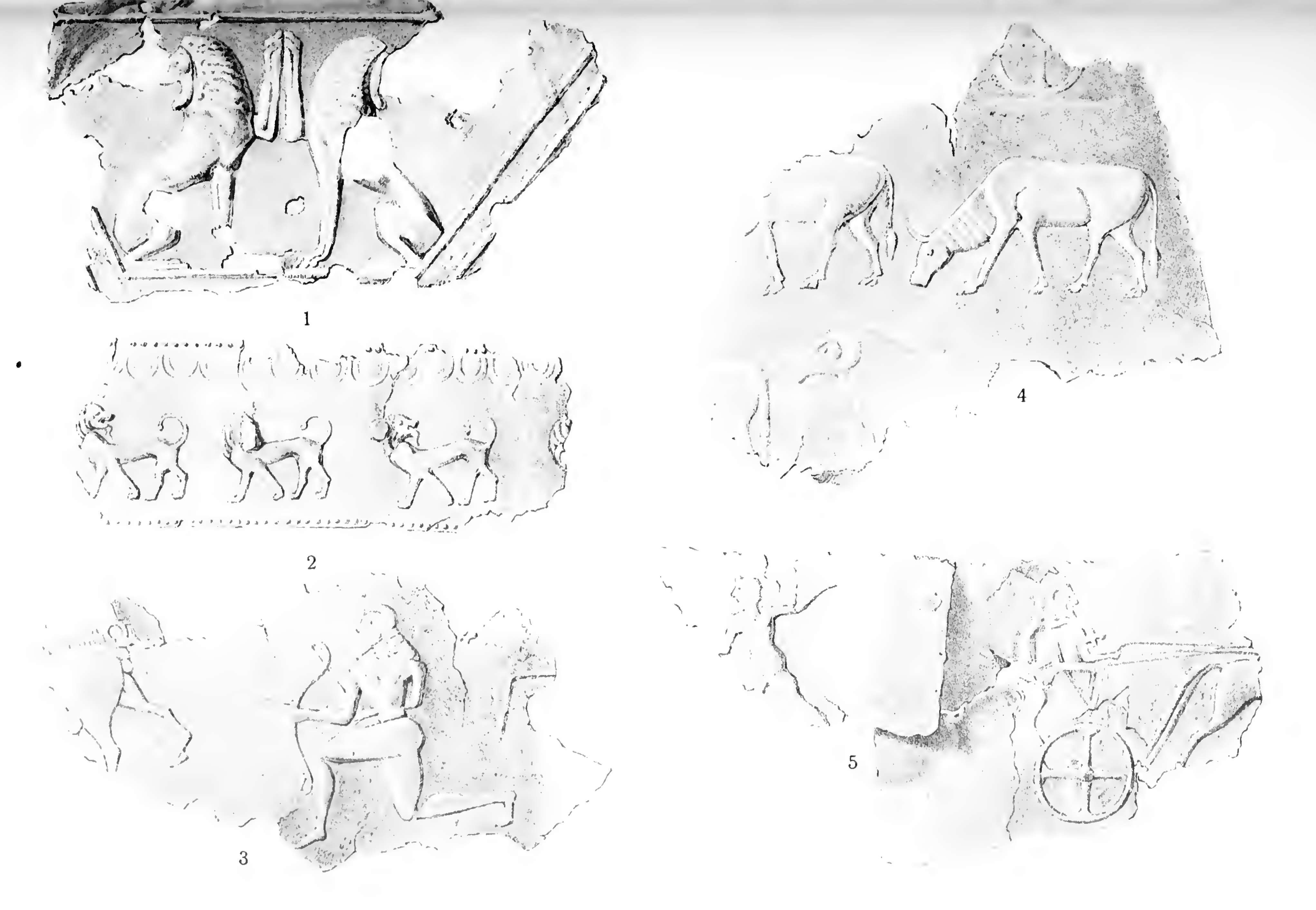




KOPF VON BRAURON IN ATTIKA

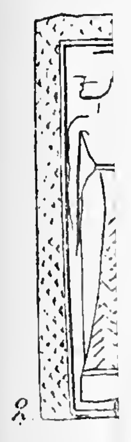


FIBULA E
DIADEMA
TROVATI PRESSO
TEBE



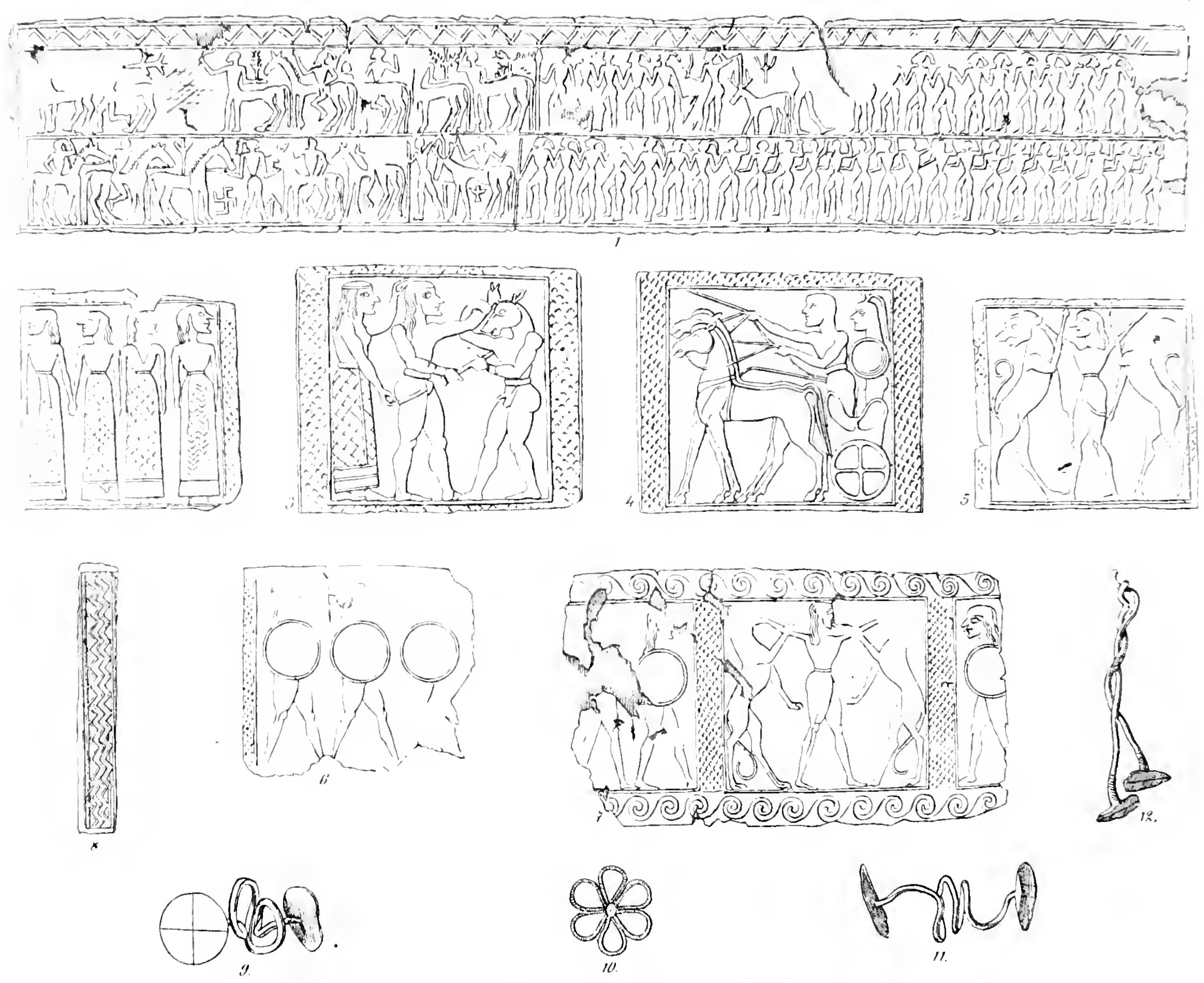
FRAMMENTI DI BRONZO TROVATI AD ATENE E NELLA BEOZIA





2.

A. Furtw



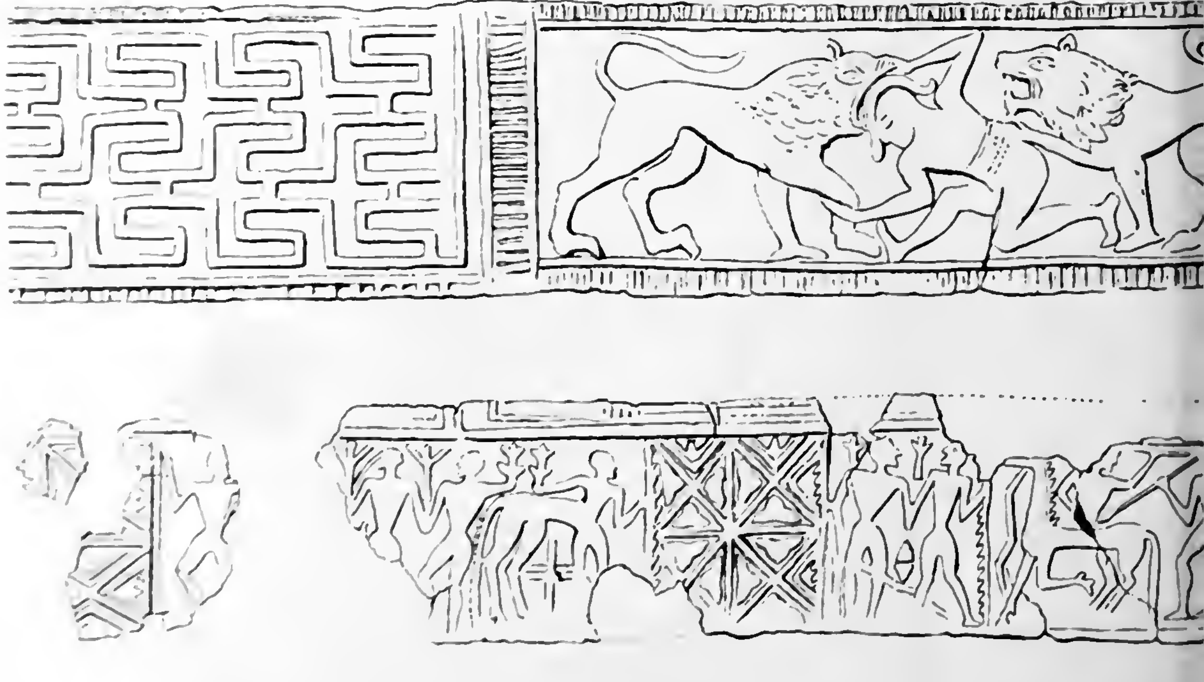
ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK AUS KORINTH

11

12

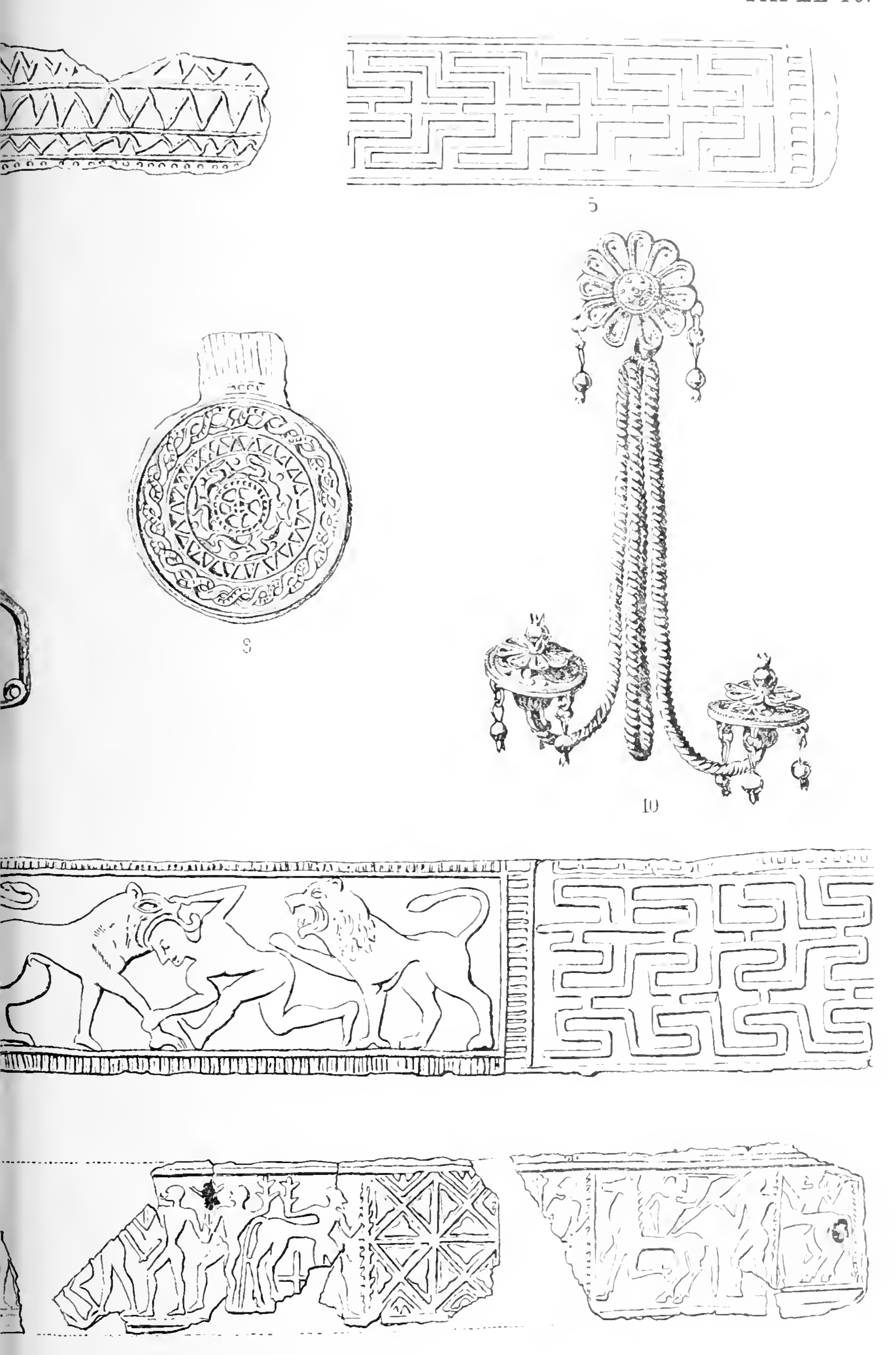
9

6



ARCHAISC

AUS ATHEN (1—5), KAMEI

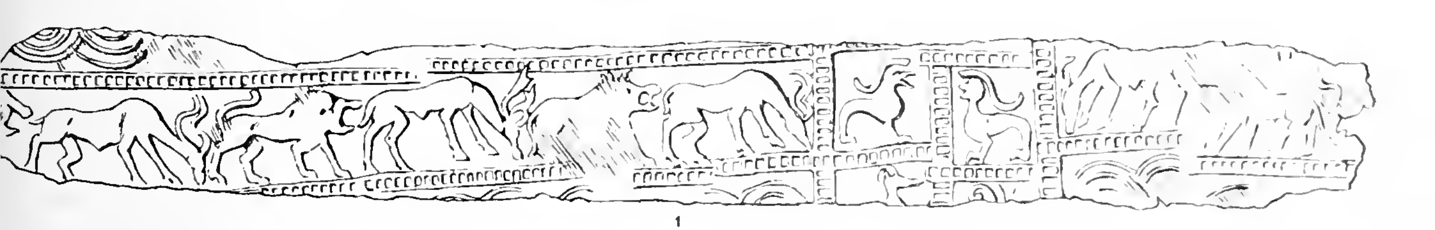


SCHMUCK

ELOS (9, 10), DELOS (11, 12)



2.

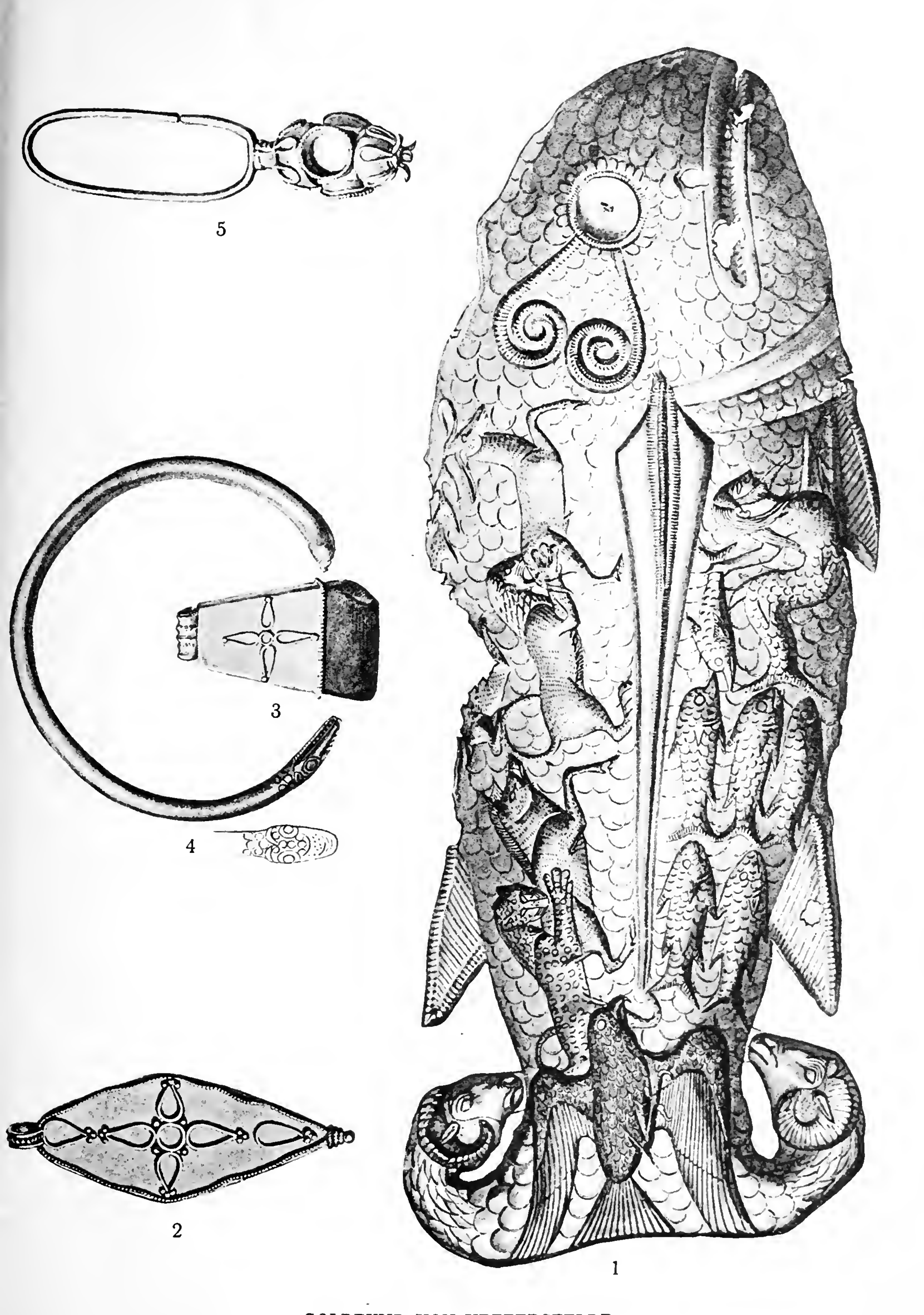


1

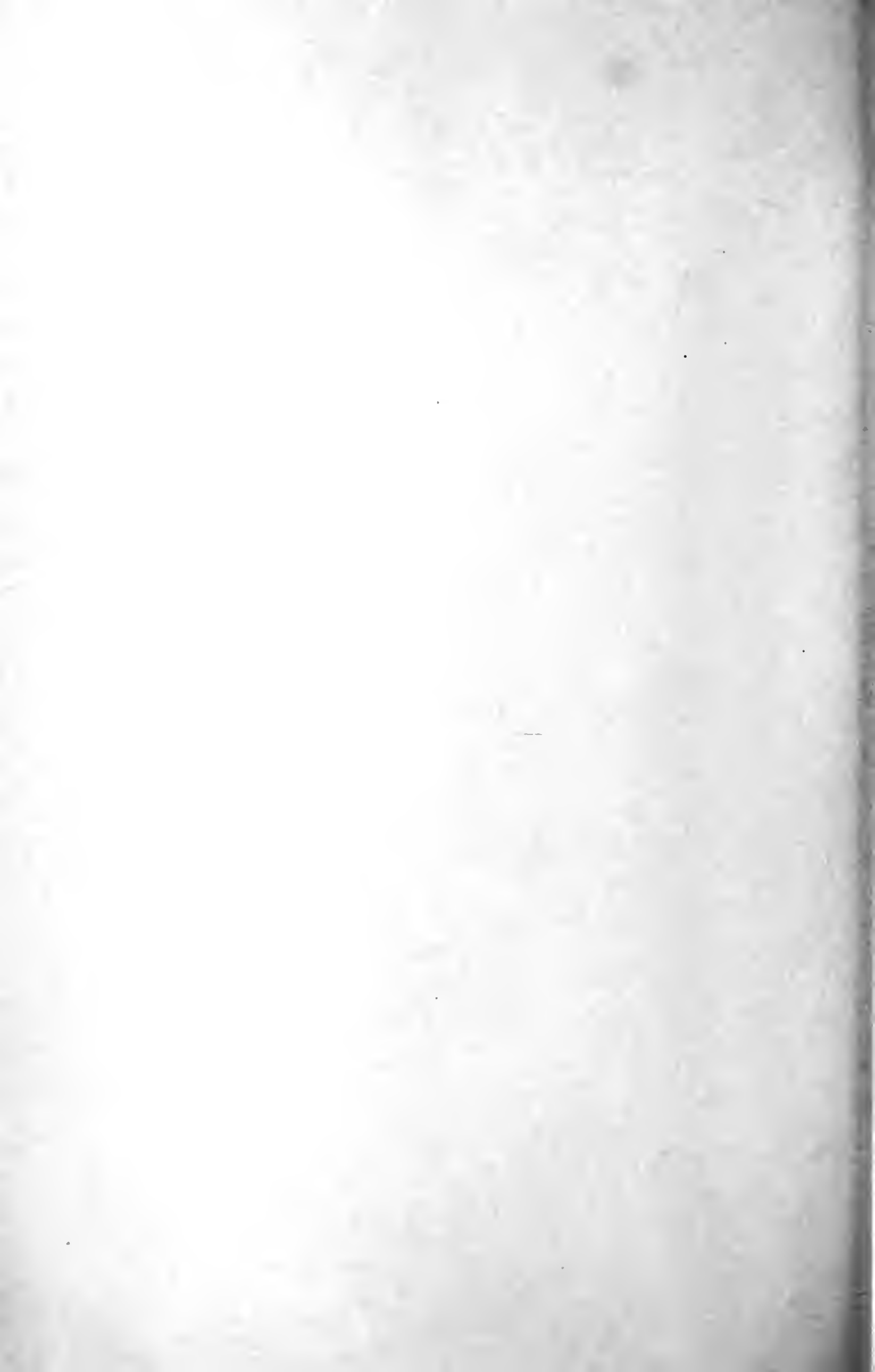
ARCHAISCHER GOLDSCHMUCK

1. AUS ATHEN. 2. AUS ETRURIEN





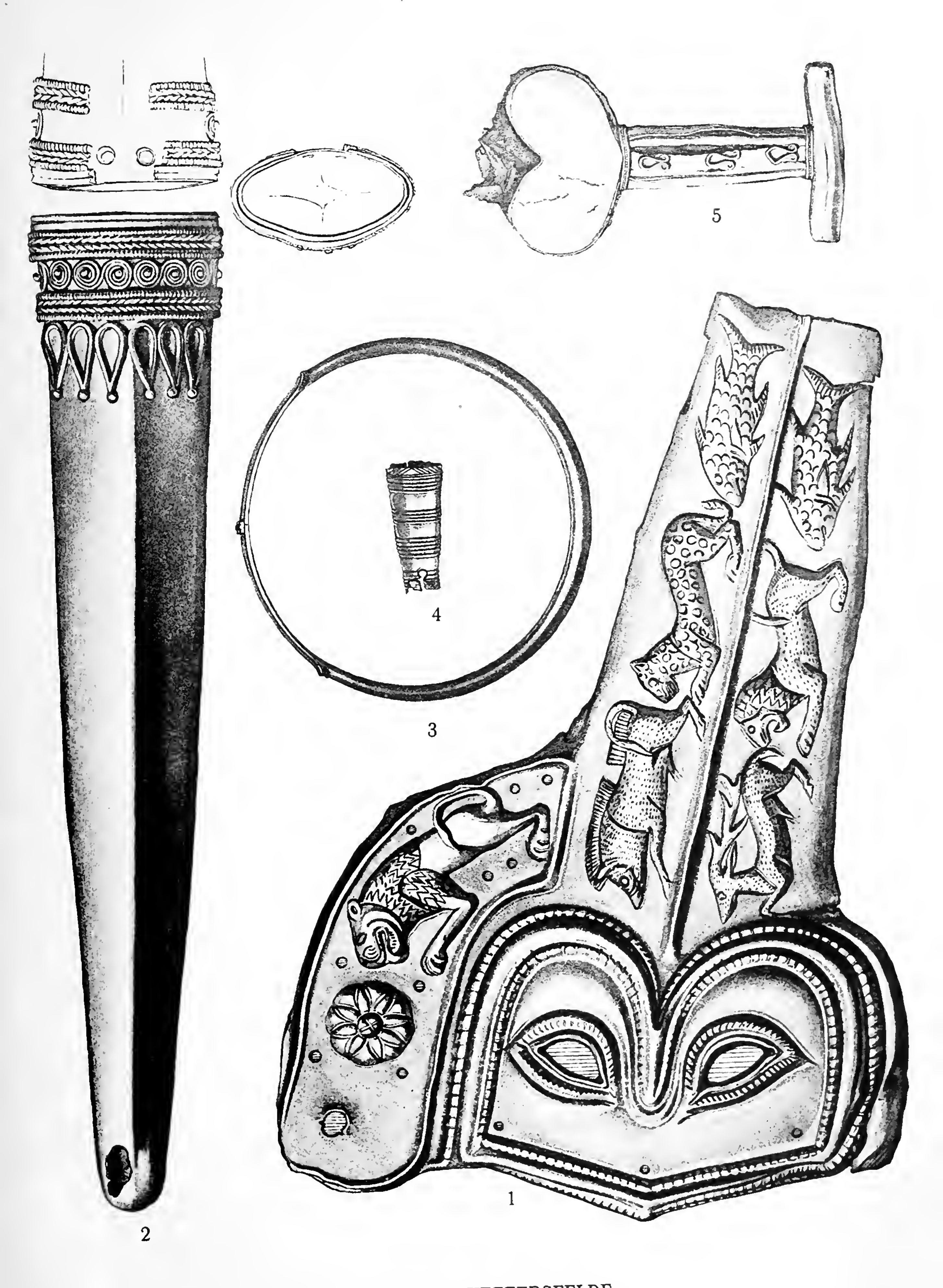
GOLDFUND VON VETTERSFELDE





GOLDFUND VON VETTERSFELDE





GOLDFUND VON VETTERSFELDE





